VOZES LITERÁRIAS
E SUAS (DES) CONSTRUÇÕES DE SENTIDOS

ORGANIZADORES:
LUCIANA RAIMUNDA DE LANA COSTA
ROSANE PONTES SILVA
DOUGLAS MAURÍCIO DE ALMEIDA
EMANUELLY MARIANA TRINDADE GUIMARÃES
EUZENIR PINHEIRO LOPES DE OLIVEIRA
ANDREIA NEVES DE SOUZA

1ª edição - Agosto de 2022

Capa: *Rosane Pontes Silva*
Produção Editorial: *Ricardo Sterchele*

NOTA DOS ORGANIZADORES:
Todas as informações, dados e revisão ortográfica são de inteira responsabilidade dos autores dos capítulos.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Vozes literárias : e suas (des)construções de sentidos / organizadores Luciana Raimunda Lana Costa...[et al.]. -- 1. ed. -- São Paulo, SP : Frôntis Editorial, 2022.

Outros organizadores: Rosane Pontes Silva, Douglas Maurício de Almeida, Emanuelly MarianaTrindade Guimarães, Euzenir Pinheiro Lopes de Oliveira, Andréia Neves de Souza.
ISBN 978-65-87013-12-1

1. Contos brasileiros - Coletâneas 2. Crônicas brasileiras - Coletâneas 3. Literatura brasileira - Crítica e interpretação I. Costa, Luciana Rainunda Lana. II. Silva, Rosane Pontes. III. Almeida, Douglas Maurício de. IV. Guimarães, Emanuelly Mariana Trindade. V. Oliveira, Euzenir Pinheiro Lopes de. VI. Souza, Andréia Neves de.

22-121730 CDD-B869.8

Índices para catálogo sistemático:

1. Antologia : Literatura brasileira B869.8

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

www.frontis.com.br

Sumário

Apresentação

Em um cenário pandêmico como o que ainda enfrentamos, a literatura se faz elemento que humaniza e supre a necessidade humana de ficção e fantasia como defende Antônio Cândido, mas também possibilita a amplificação de nossos horizontes e o alcance da fruição e do deleite como nos propõe Jauss e Barthes, respectivamente.

Vozes literárias e suas (des) construções de sentidos nasce da urgência em se pensar a literatura para além dos limites considerados socialmente, pois (des) constrói conceitos a partir de inferências feitas em contexto pandêmico na cidade de Comodoro - MT, mas se lança a outros espaços reais e ficcionais. Perpassa por análises, expectativas e experiências que surgem do/no universo ficcional e alcançam a essência humana na sua mais íntima capacidade de reflexão e de se fazer ouvir por meio da arte literária.

A primeira parte da obra, intitulada *Vozes literárias - reflexões e produção de sentidos em Comodoro – MT* apresenta resultados de reflexões e análises desenvolvidas em 2021 em um grupo de estudos literários no município de Comodoro — o GELCO. Traz análises a partir de narrativas curtas de autores brasileiros como Luiz Fernando Veríssimo, Clarice Lispector, Conceição Evaristo e Marina Colasanti pelo olhar de professores - pesquisadores que (re) (des) formulam sentidos a partir dos gêneros crônica e conto como forma de observar aspectos da vida humana em uma dialética envolvendo diferentes prismas e interpretações.

Já a segunda parte da obra intitulada *Vozes convidadas — narrativas e leituras literárias* possui capítulos elaborados por pesquisadores advindos de programas de pós-graduação da Universidade Federal de Rondônia (UNIR) e Profletras – Cáceres. Esta parte traz ao leitor inferências e possibilidades de (re) (des) construção sentidos por meio de análises e reflexões sobre contos e romances.

Vozes literárias e suas (des) construções de sentidos traz estudos, análises e possibilidades de (re) significar conceitos sobre teoria literária e de leitura em um contexto histórico e social que desafia não só a produção de sentidos ou a criação ficcional, mas principalmente a nossa capacidade de resistir/existir.

Os organizadores

Primeira parte
Vozes literárias - reflexões e produção de sentidos em Comodoro - MT

Planeta em liquidação, uma crônica para se ler a todo tempo e lugar

Euzenir Pinheiro Lopes de Oliveira[1]
Luciana Raimunda de Lana Costa[2]

[...] a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto... (Hans Robert Jauss, 1994)

Primeiras conjecturas

A epígrafe que abre este capítulo não poderia ser mais oportuna quanto à obra escolhida para as reflexões tecidas nestas linhas que ora iniciamos, pois buscamos discutir a crônica *Planeta em liquidação* dentre as várias de Luís Fernando Veríssimo, publicadas no ano de 2008, no livro *Mais Comédias para se Ler na Escola*. Esta antologia foi selecionada e apresentada pela professora Marisa Lajolo e traz crônicas capazes de aguçar nos estudantes e em outras pessoas (indiferente da idade, gênero ou meio social) o prazer e a paixão pela leitura.

> Do celofane que envolve o CD ao medo da morte, do tênis inadequado para uma cerimônia formal aos grandes e pequenos absurdos da vida humana, a crônica abre espaço para todo tipo de assunto e acolhe qualquer espécie de leitor. (LAJOLO, 2008. *In* VERÍSSIMO, 2008, p.16).

O título do livro resulta da premissa de que até pessoas que não estão habituadas a ler obras literárias são capazes de se deliciar com as crônicas selecionadas. Entretanto, *Mais Comédias para se Ler na Escola*, organizada por Lajolo, é ideal para ser lida não só na escola, mas onde quer que o leitor esteja e nos momentos em que deseja ter um pouco de descontração.

---

1 - Especialista em Africanidades e Cultura Afro - Brasileira; SEDUC-MT; zpinheiro2010@hotmail.com.

2 - Doutoranda em Estudos Literários; UNEMAT; luciana.costa@unemat.br.

Já no prefácio, Lajolo afirma que

> [...] ao compasso da leitura rápida e superficial que geralmente dedicamos ao jornal que a crônica precisa nos seduzir. Funciona como uma espécie de prêmio do leitor do jornal, espaço de beleza e de alegria, respiro de ficção ou de poesia, intervalo de humor e inventividade. (LAJOLO, 2008. *In* VERÍSSIMO, 2008, p.16).

Assim, Lajolo nos alerta quanto à leitura das crônicas contidas no livro e delimita a tônica da obra. Esta brinca ao utilizar de irreverência em suas narrativas e, em alguns textos, beira a poeticidade tamanha a arte em que Veríssimo trata situações comuns, cotidianas e, por vezes, promove questionamentos e discussões sobre temas que permeiam a sociedade.

Veríssimo, a biografia de um artista

Luís Fernando Veríssimo nasceu em Porto Alegre, no dia 26 de setembro de 1936. É escritor, humorista, cartunista, tradutor, roteirista de televisão, autor de teatro, romancista e saxofonista. Filho do escritor Erico Lopes Veríssimo e Mafalda Veríssimo.

Em 1973, lançou, pela Editora José Olympio, o seu primeiro livro, *O popular: crônicas ou coisas parecidas*, uma coletânea de textos já veiculados na imprensa cujo formato pode ser encontrado na grande maioria de suas publicações até hoje.

O talento do escritor gaúcho é reconhecido no Brasil e no exterior. Sua técnica de escrita propõe principalmente, jogos de palavras aliados a uma linguagem de fácil acesso e simbologias metafóricas e repletas de duplicidade. Assim os textos de Veríssimo permeiam os múltiplos sentidos e permitem ao leitor a fruição por meio da coautoria durante o processo de leitura. Isto posto, Veríssimo possui narrativas com

> [...] espírito lúcido e perspicácia para surpreender, perceber e compreender os conflitos entre as aspirações do homem e as possibilidades que lhes ensancham o viver gregário e as leis da natureza; argúcia para saber decifrar as almas alheias pelos traços fugidios e inconscientes que afloram ao exterior, virando-as pelo avesso; inteligência e tato fino para apanhar, de relance, a extensão e a profundeza dos problemas humanos e sociais, intuindo, quase adivinhando, as relações existentes entre eles. (MENNUCCI, 1934, p. 17).

Ao lermos a afirmação de Menucci percebemos que a narrativa de Veríssimo provoca e aguça a criticidade do leitor quanto ao que o cerca, mas

também propõe a percepção, a relação entre o que é real e a ficcionalidade no objeto de estudo: a crônica.

Um enredo, múltiplos sentidos

É quase impossível ao leitor permanecer indiferente à crônica corpus deste capítulo, uma vez que a metáfora nela presente, já desde o título, refere-se a situações tão comuns na atualidade. Temáticas como consumismo e até mesmo a eliminação de todo um planeta, Liquidação remete ao leitor duplo sentido: o de promoção e compra, mas também execução, algo que vai ser eliminado entre os demais.

Sobre este tão importante elemento do texto literário, o enredo, Culler (1999), afirma ser o mais básico da narrativa. Afirma ainda que

> [...] há duas maneiras de pensar o enredo. De um ângulo, o enredo é um modo de dar forma aos acontecimentos para transformá-los numa história genuína: os escritores e leitores configuram os acontecimentos num enredo, em suas tentativas de buscar o sentido das coisas. De um outro ângulo, o enredo é o que é configurado pelas narrativas, já que apresentam a mesma "história" de maneiras diferentes (CULLER, 1999, p. 86).

Seja pela perspectiva da ótica do autor, seja pela ressignificação de outras narrativas, o enredo de *Planeta em liquidação* propõe uma forma de o leitor experimentar a visão de toda uma cultura que hoje se torna universal por meio da globalização e do consumismo. Contudo essa visão que o leitor tem a oportunidade de experienciar aparece pela ótica de um narrador em terceira pessoa e onisciente assim como o protagonista da crônica: Deus.

Resumidamente, *Planeta em liquidação*, de Luís Fernando Veríssimo é um texto que traz a história de uma reunião, onde está sendo discutido a recriação do universo e o futuro do planeta Terra.

A história começa com o narrador expondo o cansaço e o despontamento de Deus diante da sua criação (o universo), ao mesmo tempo em que faz o leitor perceber que tal fato se dá devido à idade/velhice de Deus.

> Deus suspirou. Estava cansado. Há bilhões de anos, quando era mais jovem e ambicioso, a ideia de criar um Universo não lhe parecera absurda. Agora se arrependia. O empreendimento fugira ao seu controle. Não conseguia se lembrar nem de quantas luas tinha Saturno. Estava definitivamente ficando velho. (VERÍSSIMO, 2008, p. 21)

Importante destacarmos que as primeiras informações sobre Deus: “Deus suspirou. Estava cansado” (VERÍSSIMO, 2008, p. 21) aparecem letras maiores, como se o narrador quisesses chamar a atenção para este aspecto. Como se o cerne de toda a trama da crônica fosse gerado a partir da informação de que Deus não se sentia mais apto a gerir/gerenciar a própria criação pela perspectiva de uma empresa.

No segundo parágrafo da narrativa o leitor é informado sobre as características psicoemocionais de Deus, ou seja, a sua resistência à reformulação de seu projeto, mas também a sua incapacidade de se impor e dizer “não” aos assessores da reunião intitulada “Recriação”.

Na sequência a história traz o diálogo dos participantes da reunião que (não poucas vezes) ignoram a opinião do protagonista. Este, por outro lado, tenta a princípio argumentar com as próprias experiências vividas e feitos grandiosos de quando criara o mundo. Entretanto, sem sucesso.

A narrativa termina com o leitor sendo informado que as mudanças foram aprovadas aquém de Deus. Este em face da “liquidação” da Terra parecia dormir (seja por velhice, cansaço ou silenciamento imposto) enquanto outros tomavam seu lugar.

Crônica, caminhos percorridos por um gênero

É quase lugar comum a afirmação de que a crônica se diferencia dos outros gêneros por ser a exposição escrita ou oral de um ou mais eventos em uma determinada sequência temporal. Geralmente, o autor utiliza poucos personagens ou até mesmo nenhum.

Por ser um gênero despretensioso, a crônica consegue ser atraente e reveladora. Podendo assim tratar de qualquer tema, que vão desde a realidade vivida até mesmo à falta de um assunto específico.

Como toda crônica, uma ação corriqueira transforma-se em uma narrativa densa e que traz ação reflexiva ampla. Podemos dizer ainda que faz uma crítica e gera humor baseando-se na forma como a narrativa é construída, pois segundo Bakhtin (2014, p. 57) “A forma artística é a forma de um conteúdo”. *Planeta em liquidação,* de Luís Fernando Veríssimo possui tal característica, pois traz humor profundo e complexo em seu enredo traduzidos na forma e no conteúdo em que é proposta/constituída.

Para Candido, (1992, p. 13, grifo nosso),

> A crônica não é um gênero maior. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho

> universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece que **a crônica é um gênero menor. Graças a Deus – seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós.**

O uso de crônicas para trazer discussões presentes em nosso cotidiano é um recurso usado por Veríssimo e outros escritores em suas obras. Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Destaca o que precisa ser desestabilizado na sociedade enquanto promove diversão e entretenimento que se aproximam do leitor temática e discursivamente.

O humor presente em Planeta em liquidação

Sabemos que o humor é inerente ao humano, visto que se trata de uma estratégia de escape da sua realidade. O uso cotidiano da palavra, em português, refere-se à graça e à disposição de perceber, apreciar ou expressar o que é cômico ou divertido. Segundo Travaglia (1990)

> O humor é uma atividade ou faculdade humana cuja importância se deduz de sua enorme presença e disseminação em todas as áreas da vida humana, com funções que ultrapassam o simples fazer rir. Ele é uma espécie de arma de denúncia, de instrumento de manutenção do equilíbrio social e psicológico; uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão do mundo e das realidades naturais ou culturais que nos cercam e, assim, de desmontar falsos equilíbrios (TRAVAGLIA, 1990, p. 55)

Podemos inferir das palavras de Travaglia que o humor tem o poder de facilitar ao ser humano a capacidade de releitura de si e do mundo, bem como de desestabilizar o já-dito, o já-cristalizado pela sociedade por meio da ficção e do riso.

O vocábulo humor se origina do latim *humore*, e alguns de seus sentidos remetem a

> 4. Disposição de espírito [...] 5. Veia cômica; graça, espírito [...] 6. Capacidade de perceber, apreciar ou expressar o que é cômico ou divertido. (FERREIRA, 1986, p.909).

Nesse sentido, o humor é algo que deve emanar no indivíduo; suas reações devem ser naturais e expressas por meio de seu corpo, por reações

comportamentais e emocionais, bem como nas formas de pensamento, sentimento e espírito.

Já para Alberti (2002, p. 24)

> [...] o ato de pensar o riso sempre foi definido pelo sério, que excluía o riso, considerando-o incapaz de dizer algo sobre o próprio pensamento. Agora, contudo, como mostram os textos até aqui abordados, o pensamento parece buscar sua definição (suplantando seus limites e sua seriedade) no próprio riso, que se converteu assim na salvação da filosofia.

O que podemos perceber pela afirmação de Alberti é que a narrativa de Veríssimo discute por meio da comicidade questões sérias e difíceis de serem discutidas, como a sobreposição de conceitos antigos e a nulidade da experiência representada pelo protagonista. Tais discussões são feitas não mais no espaço e/ou nos moldes de um discurso austero, mas por meio do que toca o leitor e o faz refletir enquanto ri da realidade a que se submete a humanidade.

No texto *Planeta em liquidação*, o humor vem em forma sutil, porém perceptível em expressões como “Com Ele era tudo luz, luz, trevas, trevas. Mas as coisas não eram mais tão simples” (VERÍSSIMO, 2008, p. 22), fazendo alusão ao ditado popular “pau é pau, pedra é pedra” por intermédio de trocadilho e simbologia religiosa.

O texto mostra um ser superior com pouca paciência, com excesso de cansaço e uma boa dose de mau humor para as transformações. É como se por meio da metáfora discursiva presente na narrativa, Veríssimo dissesse ao leitor: “Nem mesmo Deus está acompanhando, aguentando ou suportando o que a humanidade vem fazendo”.

Outra situação que provoca riso no texto de Veríssimo é a forma como o universo foi retratado. Ou seja, como uma grande empresa onde decisões estão sendo tomadas por pessoas que usam a razão em vez do coração.

O sarcasmo em como os mais novos chamam Deus de “Velho”, assim como na realidade os jovens chamam os idosos, é outro aspecto que provoca o riso. Como se céu e Terra não estivessem assim tão distantes.

O texto propõe de forma implícita a reflexão de que os conceitos religiosos são apenas uma perspectiva ou ideologia. Em outras palavras, a crônica questiona que se Deus existisse, perceberia que falhou no projeto de criação da vida na Terra.

A linguagem em Planeta em liquidação

Ao encarar o desafio de associar humor e enredo, o autor de uma obra literária precisa escolher e moldar a linguagem em formatos e aspectos que coincidam para formas e conteúdo que estejam em consonância com o entorno dos sentidos almejados e/ou vinculados ao social.

Bakhtin (2014, p.35) afirma que "[...] a forma esteticamente significante é a expressão de uma relação substancial com o mundo do conhecimento e do ato". Isto significa dizer que a forma como determinado texto é constituído carrega tanta importância quanto a sua relação com o contexto literário em que ele foi produzido ou em que é lido.

Neste ínterim, a escolha de palavras e expressões situam o leitor quanto ao narrador e (por que não?) todo o escopo narrativo. Isto significa que

> Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lidam determinadas significações concretas e que se organizam [...] em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época (BAKHTIN, 2014, p. 106).

Em se tratando de escolhas discursivas, percebemos na linguagem do escritor Luís Fernando Veríssimo o uso de um tom coloquial aproximando seu texto de uma conversa informal e assim, propõe ao leitor uma forma discursiva e vocábulos que ele (leitor) também utiliza como podemos perceber em: "– Acho que a Terra já deu o que tinha que dar" (VERÍSSIMO, 2008, p.22). Não é apenas o discurso direto ou a pontuação que sugerem ao leitor a proximidade com texto, mas sim sua possibilidade de produzir sentidos na realidade do leitor.

Outro aspecto da linguagem em *Planeta em liquidação* é a forma como Veríssimo brinca com a própria estilística. Ao valer-se da substantivação própria, o autor acaba por escolher a deificação das coisas como por exemplo em

> Como diretor presidente, tinha a última palavra, mas as decisões eram tomadas pela **Sua** assessoria. Aqueles jovens tecnocratas pensavam que tinham a resposta para tudo. Queriam tornar o **Seu** projeto mais moderno e dinâmico. Trabalho mesmo fora o d'**Ele**. Criara tudo literalmente do **Nada**. (VERÍSSIMO, 2008, p. 21, grifo nosso)

É como se as palavras deixassem de ser classes de palavras apontando para algo e passassem a significar a partir delas próprias sem (necessaria-

mente) exigir um contexto. Dito de outra forma, é como se as palavras se tornassem deusas/deuses.

Esse jogo de palavras que o cronista faz no parágrafo acima citado, mesmo que em tom de ironia traz a reflexão de que os deuses realmente são os sentidos que cada palavra produz e não apenas um ser mítico existente em algum lugar.

A crítica social em Planeta em liquidação

Uma vez que "[...] a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre" (CANDIDO, 2000, p. 19), Veríssimo coloca em *Planeta em liquidação* perfis de personagens que representam a sociedade não só brasileira como também do mundo.

Dessa maneira, *Planeta em liquidação* faz uma crítica velada e carregada de humor, usando a criação/ eliminação do planeta Terra como forma de ironizar questões sociais e políticas.

> Seus recursos estão esgotados. Não é mais rentável. Não há como recuperá-la. Devemos fechá-la antes que comprometa todo o grupo. – Você quer dizer simplesmente liquidá-la? (VERÍSSIMO, 2008, p. 22)

Neste excerto da obra acontece o clímax das considerações dentro da narrativa. O leitor então é direcionado a se questionar: Qual o sentido da frase sobre a Terra já não ter mais nada a oferecer? Os recursos esgotados se deram por ações antrópicas ou não? A rentabilidade pode recuperá-la? Ou de fato é melhor deixar tudo se deteriorar e desta forma liquidá-la de vez? Liquidar em que sentido? O da extinção ou vendê-la?

São estas instigações que nos fazem perceber que a crônica de Veríssimo, apesar de compacta e densa como requer o gênero também se apresenta como um texto aberto e de múltiplos sentidos, pois

> A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. [...] Tal ambiguidade se torna — nas poéticas contemporâneas — uma das finalidades explícitas da obra, um valor a se realizar de preferência a outros, conforme modalidades [...] (ECO, 2015, p. 24).

Por meio da multiplicidade de sentidos a crônica de Veríssimo discute assuntos como o aquecimento global, a destruição da camada de Ozônio, o crescimento do consumo de água potável, a destruição das florestas para dar lugar ao plantio de lavouras e criação de animais. De forma implícita a

narrativa deixa perceber que os impactos ambientais será a principal razão para a liquidação da Terra.

O cronista tematiza de maneira sutil tais problemas e nos leva a pensar sobre como o homem passou a interferir no meio ambiente de forma a atender não apenas as suas necessidades, mas principalmente atendendo à exigência do capital. Este aparece representado na crônica como a Terra sendo uma grande empresa.

Por meio implícito a narrativa propõe ao leitor perceber que há uma fina relação social entre a humanidade e o planeta. O primeiro depende do segundo. Isto expõe ainda o que Gonçalves (2008, p. 39 - 40) defende ao afirmar que

> Dizer, portanto, que o homem é um ser social como se isso o distinguisse dos demais seres da natureza pode ser uma afirmação altissonante, mas que pouco faz avançar qualquer esforço de diferenciação entre o homem e a natureza, na medida em que os seres vivos, sobretudo os animais, já vivem socialmente.

No texto de Veríssimo, a abordagem sobre a questão ambiental dá-se de uma forma camuflada, quase imperceptível ao leitor comum e resvala em outro ponto também delineado por Veríssimo, o leitor.

O leitor em *Planeta em liquidação,* de Luís Fernando Veríssimo

A linguagem literária enquadra-se entre ficção e a realidade. O cronista tem a liberdade para permear esses dois universos fazendo escolhas para o que considera se adequar à própria arte literária. Neste ínterim, também se enquadra o público ao qual se destina a obra e as situações selecionadas pelo autor para constituírem a obra. Segundo Antonio Candido (2000, p. 68, grifo nosso)

> A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. **A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito.** São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.

O que podemos inferir da afirmação de Candido é que obra e leitor têm uma relação imbricada em que um influencia o outro conforme o tempo e o espaço em que os dois elementos (obra e público) se organizam. Assim, podemos perceber que o texto literário é vivo e se molda para além do momento em que foi produzido e pode alcançar sentidos nunca imaginados por seu autor.

Isto porque o leitor é aquela entidade pertencente à tríade a que Candido (2000, p 33-34, grifo nosso) se refere ao falar sobre a

> [...] série **autor-público-obra**, junta-se outra: **autor-obra-público**. Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: **obra-autor-público**.

Ao lermos a fala de Candido percebemos que as três partes de uma obra são igualmente importantes e responsáveis na produção de sentidos. O leitor, portanto, é retirado da visão passiva diante do texto e passa a ocupar um espaço de ação e protagonismo diante da obra.

O leitor de *Planeta em liquidação* apesar de não ser muito exigido, precisa ter (notadamente) alguns requisitos para conseguir ir além da leitura superficial. Conforme Jouve (2004, p. 37)

> [...] o leitor, antes de ter uma realidade histórica (individual ou coletiva), é antes de mais nada, como vimos uma figura virtual: o destinatário implícito para o qual o discurso se dirige. Essa imagem do leitor definida pelo texto não somente em instituída pelo gênero ao qual pertence (um romance policial pressupõe um leitor-detetive, um conto filosófico um leitor crítico), mas também pela anunciação particular de cada obra pura, apenas pelo seu vocabulário.

Ao lermos as postulações de Jouve, percebemos que o leitor de *Planeta em liquidação* requer alguns conhecimentos prévios como os bastidores de negociação de compra e venda de uma empresa, bem como os detalhes organizacionais dentro de determinada corporação. Percebemos esse aspecto pela presença de palavras como "organograma", "fluxograma" ou mesmo siglas como RP, indicando a parte de Relações Públicas dentro de determinada empresa.

Seja pela fala de Candido ou pela afirmação de Jouve o que fica evidente ao pesquisador em literatura é que, na fina relação entre leitor e texto literário, o primeiro contrapõe suas (dele, leitor) experiências aos mistérios e possibilidades encontrados na trama da materialidade literária.

Considerações finais

À guisa de considerações finais, podemos relembrar que

> A crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada (CANDIDO, 1992, p. 14).

Veríssimo começa a crônica brincando com título, onde faz um trocadilho com a palavra "liquidação" que pode ter dois significados. Um de vender o planeta por um preço insignificante ou mesmo a de realmente destruí-lo. O leitor é quem irá decidir como vai entender.

Lajolo nos alerta a este respeito quando na apresentação já anuncia ao leitor o perfil de Veríssimo:

> Sabe do pacto silencioso que faz com seus leitores e que está sempre renovando, dizendo nas entrelinhas: veja lá, senhor leitor, como este mundinho que compartilhamos é interessante e cheio de surpresas. Não nos conhecemos, mas bem que podemos nos encontrar nesta efêmera folha de papel pela qual eu te espio e tu me espias enquanto espiamos ambos o mundo (LAJOLO, 2008. In VERÍSSIMO, 2008, p. 17, itálico da autora).

A narrativa de Veríssimo é composta de leveza e sutilidade no seu enredo e discursividade para conferir a crítica e o riso à materialidade literária. Ao mesmo tempo em que traz uma reflexão, nos faz rir e delimita assim uma das principais características nos textos de Luís Fernando Veríssimo: a estreita relação com a ficcionalidade.

O narrador nos apresenta personagens caricatos, como a de Deus a quem ele descreve como um homem muito velho, com pensamento prepotente em relação a ouvir opiniões dos mais jovens ali presente e de poucas palavras.

Observamos também críticas sutis por parte dos mais jovens, de como a Terra é tratada em relação aos outros planetas do sistema solar e o fato desse tratamento ter gerado sérios problemas dos quais levaram a ter a reunião da qual o texto relata.

A linguagem literária de Veríssimo enquadra-se entre o universo ficcional e a realidade. O leitor de *Planeta em liquidação* tem a liberdade para permear entre um e outro mundo. Diante deste aspecto é que situações do

nosso cotidiano são discutidas dentro do bojo narrativo. Percebemos que o texto de Veríssimotece uma relação entre o fictício e a realidade, onde podemos observar a resistência que nós, enquanto sociedade contemporânea, temos em nos organizar para que o nosso entorno se torne melhor sem apelos ao capitalismo.

A crônica destaca ainda a dificuldade do ser humano em aceitar o novo, as mudanças, mas também destaca que as promovemos por razões frívolas como dinheiro e subjugação aleatória e indiscriminada de conceitos basilares como amor, experiência e empatia.

Assim a crítica presente em *Planeta em liquidação* parece-nos ser direcionada, inclusive ao leitor que (desatento) pode perder as nuances e características de um processo de compra e venda por parte de grandes empresas.

Portanto, a crônica também parece chamar a atenção do leitor para que preste atenção na duplicidade da palavra "liquidação", mas também se atente a outros detalhes do significado dessa palavra no contexto e consiga, assim decidir o futuro da Terra. Ainda que implicitamente, a crônica parece instigar o outro lado do texto: "E aí, leitor, o que vai ser? Venda ou eliminação?".

Referências

ALBERTI, Verena. *O Riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. 7ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

CANDIDO, Antonio. *A vida ao-rés-do-chão*. In CANDIDO, Antonioet al. A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; (Coleção Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro) Publifolha, 2000.

CULLER, Jonathan. Narrativa. In: CULLER, Jonathan. *Teoria literária:* uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. p. 84-94.

ECO, Umberto. *Obra aberta:* formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 10ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Edição luxo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. *Os (des)camimhos do meio ambiente*. 14ª Ed. São Paulo: Contexto, 2008.

JOUVE, Vicent. *A leitura*. São Paulo: Unesp, 2004.

MENNUCCI, Sud. *Humor*. São Paulo: Editora Piratininga, 1934.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística. *DELTA: Revista de Documentação de Estudo em Linguística Teórica e Aplicada*. São Paulo: EDUC, v.6, n.1, p. 55-82, 1990.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. *Mais comédias para ler na escola*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008.

Reflexões sobre a inerência dos números na vida social, por meio da crônica *Você é um número* (1971), de Clarice Lispector

Emanuelly Mariana Trindade Guimarães[3]
Frederico Trindade Teófilo[4]
Debora Cristina Gerola da Cruz[5]

O cronista não é o jornalista tagarela que soma a maior quantidade possível de informações superficiais para suprir a demanda do jornal, mas sim o sujeito que tem o privilégio de deglutir as paisagens, perceber os comportamentos e os gestos, além de olhar carinhosamente para o cenário que o cerca a fim de extrair de cada elemento a sua essência (Jatobá, 2015).

Considerações iniciais

A crônica *Você é um número* de Clarice Lispector foi publicada no Jornal do Brasil em 7 de agosto de 1971, trazendo em seu texto reflexões sobre a frieza dos números, assim como sua importância para a literatura brasileira. Retrata várias situações em que o número está presente, como na identificação, nos registros sociais e nas relações civis. A síntese da crônica é:*tudo é número*.

Trata-se de uma crônica, por meio da qual é possível conciliar a realidade, a criticidade e a arte. A crônica, de acordo com Melo (2003) é como um relato poético do real, situado na fronteira entre a informação da atualidade e a narração literária. Faz-nos refletir, também, sobre temas cotidianos,

3 - Especialista em Libras e Educação de Surdos; SEDUC - MT; emanuelly.mtg@gmail.com.
4 - Mestre em Ensino de Física pela SBF/UNIR; SEDUC – MT; fredericofdb@gmail.com.
5 - Mestranda em Educação Matemática/UNIR; SEDUC – MT; dehcgc_88@hotmail.com.

mostrando “[...] de modo persuasivo, muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas” (CANDIDO, 1992, p.19).

Essa crônica apresenta de forma literária o quanto os números estão presentes em nosso cotidiano e conduz-nos à reflexão acerca do quanto isso ecoa em nossa vida.No entanto a narrativa também reforça a peculiaridade e a particularidade do ser, afirmando que devemos lutar contra essa ideia de que somos apenas um número. Logo, este artigo visa discutir sobre as reflexões que Lispector provoca em sua crônica *Você é um número* e, ainda, busca apresentar qual a relação dos números com o aspecto social, bem como o significado atribuído a eles e quais as suas funcionalidades.

Para tanto, realizou-se uma pesquisa bibliográfica, que de acordo com Lakatos trata-se de um tipo específico de produção científica que, por sua vez

> É feita com base em textos, livros, artigos científicos, ensaios críticos, dicionários, enciclopédias, jornais, revistas, resenhas, resumos” (2017, p. 54).

A partir do levantamento de referências teóricas sobre o assunto estudado, etapa considerada como passo inicial de qualquer pesquisa científica, é possível aprimorar e atualizar o conhecimento por meio de uma investigação de diversos materiais referentes ao tema, com o intuito de complementar as pesquisas já realizadas.

Para o embasamento teórico sobre o gênero crônica e outros temas pertinentes ao artigo, os estudos foram ancorados nos autores Antonio Candido (1992), Zygmunt Bauman (2004), Bittencourt (2010), Massaud Moisés (1983), Chevalier e Gheerbrant (2001) e Jatobá (2015).

Buscamos consolidar os conhecimentos adquiridos ao realizar a etapa de análise, cuja fase

> Permite observar os componentes de um conjunto, perceber suas possíveis relações, ou seja, passar de uma ideia-chave para um conjunto de ideias mais específicas, passar à generalização e, finalmente, à crítica (LAKATOS, 2017, p.37).

É por meio da análise que estudaremos com mais profundidade cada componente considerado importante para o conjunto da obra, além de atentar-se para as relações estabelecidas entre eles. Dessa forma, chegaremos a entender com mais profundidade e de maneira crítica o tema estudado.

Contexto da obra

A crônica *Você é um número,* foi escrita no ano de 1971 e publicada em um periódico chamado Jornal do Brasil, em 7 de agosto, no Rio de Janeiro. Essa crônica, juntamente com outras publicadas no mesmo jornal, foram postumamente reunidas no livro *A descoberta do mundo*, lançado em 1999. A referida crônica apresenta-nos que do início ao fim da vida o ser humano é considerado um número. A título de exemplo, são apresentados: o número da certidão de nascimento, os demais documentos de identificação utilizados no dia a dia, como endereço, documentos pessoais, empresariais, dentre outros, e por fim, o número da certidão de óbito e do jazigo.

O narrador, porém, atenta-se que protestar contra isso pode ser em vão e contraditório, pois até mesmo o protesto pode vir a se tornar um número. Além desse agravante, o texto ainda apresenta o caso de um garoto que teve o atendimento médico negado e veio a óbito, devido ao fato de que o atendimento só ocorreu até o número anterior de sua ficha.

Nesse contexto, o narrador apresenta os números como frios e secos. No entanto, admite que também não consegue escapar dos números e que até possui os seus íntimos, o 9, o 8 e o 7. Por fim, após apresentar como os números substituem as pessoas e interferem em suas vidas, o narrador apela para que os leitores sejam gente e amem mais, a não ser que o amor também seja um número.

Crônica: um gênero que retrata o cotidiano de forma poética

De acordo com Moisés (1983), a palavra crônica tem origem grega, *chronikós*, e está relacionada ao tempo (*chrónos*). Já em latim, *chronica*, o vocábulo 'crônica' designa uma relação de acontecimentos ordenados de forma cronológica, o que acaba sendo uma das características da crônica: a questão de seguir um tempo cronológico determinado. Com relação ao tempo, a crônica tem como característica a vida curta por tratar de assuntos do cotidiano, se considerarmos o jornal como veículo de comunicação. Sua linguagem é geralmente simples, no entanto servem para fazer críticas com intuito de causar reflexões.

Massaud Moisés a define da seguinte forma: "A crônica oscila, pois, entre a reportagem e a literatura, entre o relato impessoal, frio e descolorido de um acontecimento trivial, e a recriação do cotidiano por meio da fantasia" (1983, p.105). O essencial será, então, transmitido de forma poética,

não sendo puramente relatos da trivialidade, mas a ressignificação do simples. Em relação às diferenças entre o cronista e o jornalista, Jatobá (2005, p. 213) declara que

> O cronista não é o jornalista tagarela que soma a maior quantidade possível de informações superficiais para suprir a demanda do jornal, mas sim o sujeito que tem o privilégio de deglutir as paisagens, perceber os comportamentos e os gestos, além de olhar carinhosamente para o cenário que o cerca a fim de extrair de cada elemento a sua essência.

Vale considerar também que a crônica, de acordo Rónai (1971), tem como característica involuntária o seu valor de documento sociológico, torna-se possível então, através da leitura do texto, obter informações que auxiliam na compreensão do momento histórico descrito na obra, pois este gênero de escrita pode servir de registro de acontecimentos da sociedade atual e pode vir a se tornar uma fonte histórica. Para este autor, a crônica abrange a totalidade da vida: os costumes, as modas, os slogans, os problemas do momento, as preocupações urbanas, os assuntos mais corriqueiros, o que possibilita que futuramente as pessoas possam se valer das crônicas para estudarem o passado.

Sabe-se que é característica da crônica a efemeridade, no entanto, os textos efêmeros, ou seja, textos envelhecidos por retratar apenas uma circunstância passageira acabam não entrando na seleção para serem publicados em livros (SÁ, 1997). Portanto, não é função primordial da crônica registrar um momento histórico, mas isso pode vir a acontecer com algumas crônicas.

A característica essencial de uma crônica consiste em relatar coisas do cotidiano, mas não se ater somente nas informações, e sim relatá-las com uma carga poética e que nos faça refletir sobre o tema em questão. Quanto a isso, Candido (1992, p.17,18) afirma que

> As crônicas mantêm o ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maior consequência e, no entanto, não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social.

Isso é evidente na crônica aqui analisada, pois faz-nos refletir sobre a importância dos números e como esses fazem parte do nosso cotidiano mais do que imaginamos. Na narrativa, observamos a descrição de várias situações corriqueiras da vida em que os números são utilizados, fazendo o leitor refletir se de fato tudo na vida se reduz a números ou não.

No texto, a narradora mostra várias situações envolvendo números, que são inerentes à nossa vida e, que, portanto, passam despercebidos. Fica evidente nossa alienação aos números, de acordo com o trecho inicial da crônica em que diz

> Se você não tomar cuidado vira número até para si mesmo. Porque a partir do instante em que você nasce classificam-no com número [...] Seu prédio, seu telefone, seu número de apartamento - tudo é número” (LISPECTOR, 1999, p. 406).

É narrado de forma veemente a relação dos números e a identificação, como o registro civil, o título eleitoral, a carteira de motorista e a identificação do contribuinte no Imposto de Renda. Outras características de identificação também são mencionadas, dessa vez envolvendo elementos secundários como número do prédio, do apartamento, do telefone. E ainda números efêmeros, como a ficha do posto de saúde e o bilhete de viagem.

Forma e característica da crônica de Clarice

Quanto às características das crônicas de Clarice, em especial da crônica *Você é um número*, podemos destacar a busca por um tema do cotidiano, que no caso é o uso dos números no dia a dia, porém não com o intuito de transformar experiências em conteúdo puramente informativo, mas sim de causar uma reflexão dos fatos no íntimo do leitor; portanto, mesmo nas crônicas, é possível perceber o tom intimista, um caráter introspectivo tão característico dos textos da autora. Outra característica são as narrativas escritas em primeira pessoa, de cunho autobiográfico. Quanto a isso, Jatobá afirma que:

> Não por acaso a crônica de Clarice Lispector é o que mais se assemelha a uma autobiografia. Em um gênero como este a que nos dedicamos, o texto não é independente, não tem vida própria. Ele traz em si o potencial que o autor tem de apresentar sua visão acerca de pequenos fatos diários, que por sua vez são compartilhados com aquele que terá o jornal diante de si. Portanto, enquanto a ficção se esgota em si mesma, não sendo necessário recorrer à figura de quem é responsável por ela, a crônica está em constante diálogo com a realidade e é isso que traz a presença do autor, porta-voz de sua visão acerca dos fatos que se tornam pretexto para uma poética do cotidiano (2005, p. 65).

Portanto, é por meio do gênero crônica que temos acesso às vivências da autora de forma mais explícita. Porém vale ressaltar que essa exposição

era algo que não agradava a Clarice, como consta nos Cadernos, por Aparecida Maria Nunes (2004, p. 65):

> E quanto a mim, isto me desagrada. Na literatura de livros, permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco a minha intimidade secreta? Mas que fazer?

Sendo assim, por meio de sua expressividade, por meio de uma linguagem simples, porém carregada de subjetividade e provocadora de reflexões, estabelecia diálogos com o leitor, pois

> Ao tratar sensivelmente de assuntos que pertencem também à vida do leitor, o autor pode torná-lo participante, uma vez que faz dele não apenas interlocutor, mas também protagonista do que é narrado. Tratar do banal é, por isso, um meio de valorizar experiências de todos nós e de todos os dias. (JATOBÁ, 2005, p. 201).

O autor, ao tratar de assuntos que fazem parte da vida do leitor, pode torná-lo participante, mantendo um tom de conversa nos diálogos, e ajudando-o a encontrar revelações nas crônicas conforme a autora vai conduzindo sua escrita, de forma despretensiosa. Porém, mesmo nas crônicas é possível mascarar realidades, pois o autor pode mascarar-se como personagem, devido à liberdade de sua produção e, portanto, não precisa se revelar completamente. Quanto aos elementos da narrativa na crônica em questão, têm-se um narrador personagem, pois não somente relata os fatos, mas dialoga com o leitor; não há presença de personagens, exceto o narrador; tempo e espaço não estão definidos claramente; o enredo, por tratar-se de um encadeamento de acontecimentos, também não se aplica aqui, visto que a narrativa é composta por uma sequência de sentenças que evidenciam que tudo se resume a número. No entanto, o conteúdo essencial, assim como as circunstâncias da crônica são transmitidas de forma poética e com profundidade.

Na crônica em estudo, Lispector faz uso exagerado de pontos finais e da palavra *número*. Suas sentenças são enfáticas e a repetição da palavra *número* garante ao texto um realce, um vocativo latente. Os questionamentos são abundantes, dialogam com o leitor. Clarice utilizou o Eu, incluindo-se, portanto, no texto e, como afirma Nogueira

> Sempre inserida nas tendências do seu momento histórico, na maioria das crônicas, Clarice narra os episódios de seu cotidiano em primeira pessoa e assume, diversas vezes, um tom confessional (2007, p. 88).

Vemos a autora colocando o leitor como seu ouvinte. Mas também visualizamos que há um evidente diálogo, por meio do uso dos pronomes

"você", "seu" e "nós". A conjunção condicional "se" é apresentada na maioria das sentenças, permitindo ao leitor enquadrar-se em algumas das possibilidades ali comentadas.

Números íntimos

Em *Você é um número* Lispector destaca três números que considera seus, íntimos; o 9, o 8 e o 7, nesta ordem, sem formar o número 987. Pinho (2019) realizou um estudo sobre o acervo de Lispector e descobriu que ela apreciava a literatura oriental, com destaque para uma obra chinesa chamada *I Ching, o Livro das mutações,* uma espécie de livro oracular, no qual, segundo evidências por meio de grifos e perguntas escritas no livro pela própria Lispector, ela realizava possíveis consultas utilizando hexagramas. Esta obra nos apresenta possíveis influências a respeito dessa preferência de Clarice pelos referidos números, embora continuem indecifráveis. De fato, são números muito íntimos e intuitivamente respondem às ansiedades da escritora.

Em relação ao número 9, é considerado por Chevalier e Gheerbrant como

> O número da plenitude, o número do yang, [...] e que também corresponde às nove aberturas do homem, simbolizando para ele as vias de comunicação com o mundo (2001, p. 642).

O mesmo autor também afirma que "[...] o nove anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, isto é, uma transposição para um plano novo" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 644). O número 9 é considerado na crônica como um número íntimo pelo narrador.Aliás, vale ressaltar um apontamento de Clarice, no qual cita este número, ao comentar sobre suas produções em relação às crônicas:

> Sou uma colunista feliz. Escrevi nove livros que fizeram muitas pessoas me amar de longe. Mas ser cronista tem um mistério que não entendo: é que os cronistas, pelo menos os do Rio de Janeiro, são muito amados. E escrever a espécie de crônica aos sábados tem me trazido mais amor ainda. Sinto-me tão perto de quem me lê. E feliz por escrever para os jornais que me infundem respeito. (LISPECTOR, 1999, p. 94, 95).

A publicação das crônicas era algo novo que estava acontecendo na vida da autora, o que a deixava muito mais próxima do leitor e, portanto, abria novas possibilidades de comunicar-se com o mundo.

Não era somente o número nove considerado como número íntimo na narrativa, pois o número oito e sete também o eram. No entanto, não devem ser somados nem transformados em 987, o que dá a entender que cada qual tem um significado e uma importância, ainda mais porque o narrador deixa claro que não está se classificando como um número, reforçando a ideia ao final da crônica de que não somos um número e de que por mais que a nossa vida esteja cercada por situações que envolvam os números, a nossa subjetividade, o que nos torna únicos no mundo, tudo isso faz com que tenhamos uma identidade que não seja medida simplesmente por números.

Chevalier e Gheerbrant (2001) nos esclarecem também sobre o oito e o sete. O oito é o número do equilíbrio cósmico e é o número das trigramas do *I-Ching*, livro apreciado por Lispector. Representa também o equilíbrio central, a Justiça. O sete é um dos números com mais significados em várias culturas e indica, sobretudo, a perfeição. Lispector tinha origem judaica e estimava a literatura oriental, duas culturas que empregam muita simbologia para o número sete.

Os números e a despersonalização

Em *Você é um número* é possível constatar que o narrador inicia fazendo uma crítica sobre a despersonificação da humanidade, pois de acordo com suas afirmações, cotidianamente os números substituem os nomes, os lugares, as pessoas. A título de exemplificação, pode-se observar quando Lispector evidencia no texto, que uma pessoa não mais é reconhecida pelo seu nome, mas sim, por números que a representam, como no caso da certidão de nascimento, RG, CPF, título de eleitor, número de matrícula e muitos outros números que fazem parte do dia a dia.

Em seu artigo intitulado Zygmunt Bauman e a administração da vida na era da liquidez, Renato Bittencourt (2010, p. 94) comenta sobre a despersonalização do ser humano:

> No auge da era da liquidez, o ser humano se despersonaliza e adquire o estatuto de coisa a ser consumida, para, em seguida, ser descartada por outrem, quando esta figura se cansa do uso continuado do objeto "homem", facilmente reposto por modelos similares. Na atual conjuntura das relações interpessoais, ninguém é considerado insubstituível. Podemos dizer que essa disposição valorativa é uma espécie de violência simbólica contra a dignidade da pessoa humana, que é haver para cada pessoa uma singularidade própria, intransferível.

É possível fazermos uma relação da teoria de Bauman, citada por Renato Bittencourt, com a crônica *Você é um número*, visto que a despersonalização pode ser ocasionada pela identificação das pessoas por números, desconsiderando, assim, a subjetividade do ser, os elementos que o tornam único, de forma que passe a ser visto, na era da liquidez, como apenas um número que, inclusive, pode ser descartado, caso não tenha mais valor.

Outro ponto a ser destacado na crônica é a desumanização que os números podem gerar com relação ao cenário de guerra, onde soldados são identificados por um número e os mortos na batalha também (NUNES, 2020). Nesta linha, os apontamentos de Lispector, nos mostram que os números nos acompanham desde o nascimento até o falecimento. Além dos documentos de identificação pessoal, os números se fazem presentes no trabalho, no lazer, na religião, nas negociações, no exercício da cidadania, é como se houvesse uma impregnação dos números no ser humano e, consequentemente, não é possível dissociá-los, embora cada ser seja único.

A este respeito, a crônica traz um alerta sobre o fato de não ser possível a erradicação dos números da vida humana e, até mesmo, ameaça protestar. “Nós vamos lutar contra isso. Cada um é um, sem número. O si-mesmo é apenas o si-mesmo” (LISPECTOR, 1999, p. 407). Porém, o narrador, mais adiante, reconhece que um protesto com esta finalidade pode ser em vão, pois também pode se tornar um número. Ao refletirmos sobre a narração do caso do filho de uma mulher que faleceu no sertão de Pernambuco, por não ter sido atendido pelo médico devido ao número de sua ficha, é possível observar que, neste caso, por questão de um número, anulou-se uma vida. Somente o número foi levado em questão pelo sistema, a criança, o enfermo, a vida que lá precisava de atenção foi completamente ignorada. Com esta narração, o cronista deixa nítida a sua crítica a respeito da falta de valorização do ser humano.

Na crônica há uma afirmação que “[...] nós somos culpados (LISPECTOR, 1999, p. 407)”. Inclusive o narrador se inclui neste rol, uma vez que também faz parte do grupo de pessoas que inevitavelmente permite que os números sejam tão valorizados em detrimento do ser humano. Neste ensejo, diante de tantas demonstrações em que os números substituem as pessoas, vale acrescentar que há uma ressalva e ao mesmo tempo um alerta do narrador ao afirmar que “Deus não é um número (LISPECTOR, 1999, p. 407)”. Ou seja, os homens estão tratando a si mesmos como números, estão sendo frios, calculistas, egoístas e se esquecem que o Criador não é um número.

O narrador é enfático ao pedir: “[...] vamos ser gente, por favor (LISPECTOR, 1999, p. 407)”. Pois, de acordo com suas constatações, a huma-

nidade precisa de muito carinho, de nome próprio, de genuinidade. Assim, encerra fazendo um apelo para que as pessoas deem menos importância ao quantitativo e amem mais.

No entanto, o texto finaliza com uma reflexão: será que o amor também tem um número? Também enfatiza a frieza dos números ao citar três vezes a palavra "seco" no trecho: "Nossa sociedade está nos deixando secos como um número seco, como um osso branco seco posto ao sol (LISPECTOR, 1999, p. 407)". Nesta comparação a um osso, a sociedade encontra-se desprovida de sentimentos, de personalidade e deteriora-se com o tempo.

Ao considerar somente os números, as emoções são ignoradas; pois um número pode substituir o outro. Em casos de demissões em massa, por exemplo, somente se considera as despesas e o total de funcionários que precisam ser demitidos para equilibrar as contas da empresa, não importa se o demitido será o João que tem quatro filhos e trabalha na empresa há anos, considera-se apenas que ele é um entre o grupo de funcionários que serão demitidos, é apenas um número de registro que será dado baixa e que futuramente será substituído por outro número de registro, outro ser humano com seu CPF.

Em casos mais drásticos como questão de mortalidade, a contabilidade de registros de óbitos, por exemplo, trata a situação como meros números. Não consideram a história do indivíduo falecido, nem as relações que ele possuía. Esquece-se que aquele número representa uma pessoa, que tinha uma família, amigos, colegas de trabalho. Nestes casos, um ente querido passa a ser tratado como um mero dado estatístico.

Os números e a internet

A crônica abordada traz-nos uma mensagem atemporal: tudo é número. Esta afirmação é deveras real e perceptível por meio da internet. Deve-se considerar que na era digital, a qual vivenciamos, cada número tem uma enorme importância. No caso de influencers digitais e outros profissionais que trabalham com as mídias sociais, cada *like* (curtida), geralmente significa prestígio e contratos financeiros. Logo, a corrida pela maior quantidade de seguidores, curtidas e *views* estão transformando humanos em pessoas artificiais. Quanto aos influenciadores digitais e sua relação e apreciação pelos números, Bauman destaca que

> A autoridade das celebridades deriva da autoridade do número – ela aumenta (e diminui) com o número de espectadores, ouvintes, compradores de livros e discos. O número

> e diminuição de seu poder de sedução (e, portanto, de conforto) estão sincronizados com os movimentos de pêndulos dos índices de audiência da TV e da circulação de tabloides. (2003, p.64).

Na atualidade, com a utilização massiva da internet e consequentemente a exposição social, sentimentos narcísicos têm sido despertados por meio dessa exposição nas redes sociais. Uma vez postado um conteúdo, espera-se o retorno através das *curtidas,* que são representadas quantitativamente. Lima (2015, p. 72) os chama de mendigos de likes e explica que

> O mendigo de likes persegue números, constrói uma meta numérica para atingir e, quando certo número é atingido, um novo objetivo é almejado.

O autor ainda reforça que:

> O alcance de uma meta gera outra ainda maior, porque o que eles buscam não pode ser encontrado em lugar nenhum. Mendigar likes parece ser a melhor forma que eles encontraram para lidar com esse vazio infinito (LIMA, 2015, p. 62).

Na era digital, o número de likes chama atenção dos internautas em conhecer o conteúdo, mesmo que este não faça parte de seu gosto.

Neste contexto, surgem os algoritmos que são os responsáveis por "capturar" os seguidores ou clientes virtuais para as empresas ou profissionais autônomos digitais. Dessa forma, os algoritmos, através de sequências numéricas, conseguem definir padrões de buscas de cada usuário digital e com isso, "personaliza" os anúncios que cada um deve receber e, de certa forma, os "induz" aos contratantes. Assim, cada vez mais, pessoas estão se transformando em números e, por conseguinte, os tornando ainda mais valorizados.

Na crônica de Lispector, podemos observar que o narrador faz um alerta para que fôssemos mais humanos, para não nos transformarmos em números, e que isso está se tornando realidade.

Considerações finais

Sob um olhar global em relação à crônica de Lispector, podemos inferir que embora esse texto tenha sido publicado no dia 07.08.1971, este pode ser considerado um texto atual, pois trata sobre temas queaté hoje estão presentes em nossa sociedade e ousamos até mesmo dizer que a valorização do número, atualmente, é ainda mais intensa.

"Se você não tiver cuidado vira número até para si mesmo (LISPECTOR, 1999, p. 406)", assim Lispector inicia seu texto, nos chamando atenção, alertando-nos sobre o perigo da indiferença ante a banalização de questões sociais camufladas por números. O texto é convincente, poético e reflexivo. O leitor da referida obra não é uma pessoa exigente, pois as situações ali descritas não exigem conhecimentos profundos de literatura.

Você é um número mostra-se como um texto atemporal, onde suas declarações podem ser tomadas como máximas. As reflexões sobre personalização e despersonalização são inevitáveis, ainda que sutis.

Atualmente, diante da realidade mundial em que milhares de pessoas morreram devido a Covid – 19 e suas variantes, é comum ouvir ou ler informativos com o quantitativo de mortos pela doença e, por sua vez, estes números são apresentados friamente. Neste contexto, cada falecido deixa de ter significado e história e passa simplesmente a ser um número que dependendo do caso tem um valor maior ou menor. Pois, em algumas situações, ao fazer comparativos e demonstrar através de porcentagem o que aquela quantidade representa diante da população total, muitos anunciam como se o número de mortos fosse irrelevante, ou seja, diminuem ainda mais a importância de cada indivíduo falecido.

Podemos concordar com o narrador, quando afirma que "[...] nossa sociedade está nos deixando secos como um número seco, como um osso branco seco exposto ao sol (LISPECTOR, 1999, p. 407)". Olhando por este viés, os números são frios e objetivos apenas.

Quando encontramos os símbolos matemáticos 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9 aleatoriamente, dizemos que estes são apenas algarismos. Os números, por sua vez, executam uma função social e devem estar inseridos num contexto. É comum associar os números à função de apenas quantificar, porém eles possuem outras funções como ordenar, mensurar e codificar – este último é o que possibilita tornar algo ou alguém em um ser único, exclusivo.

Embora, como já mencionado, os números tenham este lado frio, eles também possuem um lado positivo, pois através deles torna-se possível singularizar. A título de exemplo, podemos citar a seguinte situação: existem milhões de Marias, todavia, a Maria do CPF 123456789-00 só existe uma no Brasil. Portanto, ao passo que se torna uma em bilhões, também se torna "Uma entre bilhões".

Destarte, a atuação dos números não se esgota em nossas existências.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade:* a busca por segurança no mundo atual. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BITTENCOURT, Renato. *Zygmunt Bauman e administração da vida na era da liquidez*. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Ano 4, n°4, p.93-113, 2010.

CANDIDO, Antonio. *A vida ao rés-do-chão*. In: CANDIDO, Antonio (et. al.). A crônica: o gênero e sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992; p. 13 – 22.

CANDIDO, Antonio (et al). *A crônica:*o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da Unicamp;Rio de Janeiro:Fundação Casa de RuiBarbosa, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, com a colaboração de André Barbault… [et al]. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). coordenação Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva… [et al]. – 16ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

JATOBÁ, Vivian Resende. *Clarice Lispector e a descoberta do mundo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015. 252 p.

LIMA, Letícia Vargas de, 1989. *Os mendigos de likes*. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Uberlândia, p. 134, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2020.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. 8ªEd. – São Paulo: Atlas, 2017.

MELO, José Marques de. *Jornalismo opinativo – gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. 3ª Ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. 11ªEd. São Paulo: Cultrix, 1983.

NOGUEIRA. Nícea. *A Crônica de Clarice Lispector em diálogo com sua obra literária*. Revista Verbo de Minas, volume 6, n°11, p.87 a 99, 2007.

NUNES. Aparecida Maria. *Nascentes.* Escritos de guerra de Clarice Lispector. V.12, n.2. jul/dez 2020.

NUNES, Aparecida Maria. Clarice por ela mesma. In: *Cadernos de Literatura Brasileira:* Clarice Lispector: Rio de Janeiro: IMS, 2004.

PINHO, Marília Gabriela Malavolta. *Acervo Clarice Lispector, Instituto Moreira Salles: o extremo oriente entre as leituras da escritora*. Eixo Roda, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 195-226, 2019.

RÓNAI, Paulo. *Um gênero brasileiro:* a crônica. Crônicas Brasileiras. Eds. Alfred Hower& Richard A. Preto-Rodas. Centro de Estudos Latino-americanos. Gainesville: Universidade de Florida, 1971. 154-156.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 5ªEd. São Paulo: Ática, 1997.

As circunstâncias que levaram aos filhos no conto *Quantos filhos Natalina teve*? (2014), de Conceição Evaristo

Rosane Pontes Silva[6]
Rosângela Aparecida de Souza Reis[7]
Jucimar Silva dos Reis[8]

[...] as verdades que julgamos imutáveis, muitas vezes, não passam de convenções arbitrárias. (Braga, 2017).

Primeiras palavras

A liberdade de escrita da autora contemporânea Conceição Evaristo (1946) é expressiva no conto *Quantos filhos Natalina teve?* (2014), e nos remete aos desafios de adentrarmos no universo da personagem criada pela autora, que faz o leitor se despir dos velhos paradigmas que estão incrustados no imaginário individual e coletivo de longa duração.

Conceição Evaristo não mede esforços para representar uma narrativa realista, transitando com propriedade entre a literatura e as histórias que ela denomina de "escrevivências". Dessa forma, nos remete aos fatos latentes na realidade social contemporânea através de sua escrita ficcional que nos permite preencher as diversas lacunas interpretativas relacionadas, inclusive, a quantos filhos Natalina realmente teve.

O objetivo deste artigo é refletir se, ao dar à luz aos seus filhos, a personagem de fato teve afetividade enquanto figura de mãe, além de buscar compreender os caminhos que a levaram a não ficar com as crianças, tudo representado através de uma literatura que flui e que prende a atenção do leitor.

6 - Mestranda em Estudos Literários - UNIR. E-mail: rosanep.claretiano@gmail.com.
7 - Mestre em História - UFMT. E-mail: rorosareis@gmail.com.
8 - Mestre em Ensino de Biologia -UNEMAT. E-mail: jucimar.reis@unemat.br.

Mesmo defendendo que a ordem numérica não importa, e sim as circunstâncias e consequências enfrentadas pela protagonista do conto, nos arriscamos a classificar os números de crianças que nasceram neste limite entre a "vida e da morte", nas palavras da autora.

Por isso, é com a leveza de uma tessitura poética que convidamos os leitores para adentrarem na nossa desafiadora proposta: análises sobre o conto *Quantos filhos Natalina teve?,* publicado originalmente em 2014 e com segunda edição lançada em 2018 e parte do livro *Olhos d'água*, repleto de contos que narram o universo eas árduas trajetórias de mulheres negras do Brasil.

Sendo assim, destacamos que não basta a simples verificação do número de filhos que Natalina concebeu, levando os leitores ao desejo de responder essa interrogação. Questionamos aqui o sentido literal demarcado pelo número de gravidezes que a personagem teve e se realmente a quantificação dos filhos de Natalina é mais importante do que saber as circunstâncias nas quais eles foram gerados.

E nesta busca, talvez não encontremos respostas concretas, e sim o entendimento de que a narrativa não necessariamente revela quantos filhos a personagem teve, mas sim faz uma crítica social a respeito de quantos filhos de fato ela queria conceber, e os destinos oferecidos a eles.

Estudos da literatura constituem campos vastos e, ao mesmo tempo, geradores de polêmicas e controversas. A maneira como a literatura é analisada revela não apenas traços de uma metodologia, mas toda uma concepção de mundo de quem a fez, dos críticos, bem como os elementos que ajudam a construir o contexto de produção da obra (CARVALHO, 2017).

Um dos aspectos mais intrigantes nos estudos literários consiste em desvendar as nuances e as críticas sociais que se estabelecem na mentalidade do autor da obra, evidenciando que a literatura se configura como elemento resultante dos desdobramentos da sociedade. Neste sentido, Carvalho (2017) discute que, nas pesquisas que envolvem a literatura, as relações entre ela e a sociedade são bem recorreres e ainda nos dias atuais são pautas para discussão.

Também utilizamos os conceitos do teórico Humberto Eco (1991) para melhores reflexões sobre o enredo da narrativa estudada, que "[...] sustenta um modelo teórico de obra aberta, que não reproduza uma presumida estrutura objetiva de certas obras, mas representa antes a estrutura de uma relação fruitiva, isto independentemente da existência prática, fatual,

de obras caracterizáveis como abertas" (ECO, 2014, p. 93). Por entre olhares, o "fluir" se fez presente.

E para elucidar ainda mais as análises, trabalhamos com os estudos de Júlio França, no artigo "Representação" que se encontra na obra *(Novas) Palavras da crítica,* no qual defende que "[...] a ideia de que literatura é "representação" está entre as mais antigas e influentes dos estudos literários" (FRANÇA, 2021, p. 679), esboçando ainda que não é possível dar um sentido "unívoco", e "de que coisas podem" ter vários significados dependendo do contexto em específico. Por isso, o conto de Evaristo pode ser visto de vários e diferentes ângulos e expressar distintos sentidos.

Outra problemática trazida por Conceição Evaristo é a respeito da prática do aborto, que, sem dúvida, poderia ser focada no Brasil, já que a protagonista busca esses recursos para aliviar os problemas que a gravidez representava.

Para melhor transitarmos pela análise da obra *Quantos filhos Natalina teve?*, dividimos este manuscrito em quatro seções. Ao fazermos isso, as etapas dos acontecimentos narrados ficaram assim organizadas: (i) uma breve biografia da autora brasileira Conceição Evaristo; (ii) uma explicação sintética sobre a obra na qual o conto analisado figura-se como parte integrante; (iii) apresentação das conjecturas que permearam a concepção dos filhos de Natalina no conto; (iv) e, por fim, as considerações a respeito da estrutura identificada. Os aportes teóricos utilizados na produção do manuscrito permitem o estudo da literatura e contribuem para a construção de saberes sobre a sociedade da época em que a obra foi produzida, ao mesmo tempo, em que figuram como importante prática para despertar a reflexão e a crítica da sociedade contemporânea, tendo em vista que muitos hábitos, costumes e valores perpassam a época de produção das obras, se mantendo vívidos no tempo e no meio social.

E quanto à autora, percebemos que a ela é uma mulher de muitas trajetórias de lutas e conquistas, e que, no universo das suas "escrevivências", é notável a preocupação frente às novas visões de tempo e de espaço, e a relação que estes estabelecem com o conto, devido às variadas funções quea sua escrita pode exercer na construção da personagem de Natalina.

As trajetórias de Conceição Evaristo

Doutora em Letras, com ênfase em Literatura Comparada, Conceição Evaristo nasceu em 1946 em Belo Horizonte, Minas Gerais, tendo nos es-

tudos a ponte para o encontro das realizações dos seus sonhos, e assim ser protagonista de sua própria história.

Em suas publicações como escritora, a autora seguiu o ramo em que a Literatura é relacionada com as especificidades culturais, sociais e históricas do autor e com a de outros escritores das áreas do saber. Em 1958, ao terminar o primário, Conceição Evaristo ganhou seu primeiro prêmio de literatura, vencendo o concurso de redação da escola com o texto "*Por que me orgulho de ser brasileira?*". Aos 17 anos, a escritora aderiu ao movimento da Juventude Operária Católica (JOC), que promovia reflexões sobre a realidade brasileira. Após terminar o Curso Normal no Instituto de Educação de Minas Gerais, em 1971, ela decidiu se mudar para o Rio de Janeiro.

A partir daí, as reflexões sobre questões étnicas passaram a ser mais constantes na vida da escritora, e seus poemas e contos tornaram-se públicos na série "*Cadernos Negros*". Seu primeiro e mais famoso romance, *Ponciá Vicêncio*, foi publicado, pela primeira vez, em 2003. Em 2016, ganhou o Prêmio Faz Diferença do jornal "O Globo", na categoria prosa; em 2018 ganhou o Prêmio de Literatura do Governo de Minas Gerais, pelo conjunto da obra; em 2019 foi vencedora do Prêmio Jabuti, na categoria Personalidade Literária do Ano.

Em sua trajetória, a autora também prestou concurso para o magistério, no Rio de Janeiro, onde trabalhou como professora da rede pública de ensino e se transformou numa das escritoras negras mais conhecidas do Brasil.

As escritas de Conceição Evaristo trazem muitas contribuições para a Literatura, nos permitindo refletir acerca de discussões atuais, interpretadas de vários ângulos pelos leitores, ou por aqueles que de maneira audaz se propõem a elaborar análises. Para os leitores, sua escrita é um convite a adentrar nas narrativas que evidenciam as problemáticas sociais da nação brasileira.

Com suas publicações, Conceição Evaristo é vista, atualmente, como um grande nome da literatura nacional, sobretudo, nos estudos literários que valorizam, problematizam e legitimam as questões afro descendentes, já que a escritora aborda em suas obras os vários modos de vida da população afro-brasileira, descrevendo sem muitos rodeios a pobreza e a violência urbana que os afetam, numa condição de vida de opressão e marginalidade.

Em suas obras, Conceição Evaristo também traz personagens que representam seres resistentes do sexo feminino nos seus diferentes papéis – seja o de mães, filhas, avós, amantes – e todo o desenrolar de suas vidas,

pois independente da condição social imposta, são mulheres em busca do de melhores condições de vida.

Algumas compreensões sobre o conto

Conceição Evaristo foi audaz na escrita do conto *Quantos filhos Natalina teve?* (2014), no qual observamos diferentes perspectivas a respeito da vida de mulheres negras, personagens tão presentes na história e contemporaneidade do Brasil, aparecendo nas mais diversas regiões do país e sob circunstâncias de vida muito semelhantes.

A obra apresenta o desenrolar da história de Natalina, uma mulher negra que nasceu, provavelmente, numa cidade muito pequena e cheia de comunidades rurais, daquelas em que a vida acontece em barracos que não pertencem aos seus moradores. Ali, ela parece ser a filha mais velha de uma mulher de presença decisiva em sua vida, tendo ainda seis outras irmãs.

É nesse sentido que a obra discorre, com uma intensa representação da realidade – já que provavelmente ainda existam muitas "Natalinas" pelo mundo, especialmente, no Brasil – onde desde muito cedo as jovens descobrem os prazeres e temores nos relacionamentos, que podem resultar em filhos, mesmo com dificuldades de sustentá-los, gerando crianças que já podem nascer com predisposição para uma vida difícil, sob vários pontos de vista.

O conto consegue explorar muitas dimensões de uma personagem mulher, negra e de baixa renda, que luta para sobreviver, com uma narrativa que evidencia problemáticas cotidianas e ainda latentes em nosso país, como, por exemplo, a gravidez na adolescência, o aborto ilegal, a barriga de aluguel e o abuso sexual, dentre outras nuances presentes de forma implícita no texto e na vida de muitas personagens da realidade brasileira. Para Júlio França, a narrativa corresponde a um mundo das "representações" na literatura em que:

> [...] o sentido básico de "representação" parte de uma ideia ampla – a de que coisas podem tomar o lugar de outras, o que é especialmente claro no âmbito das linguagens, em que signos e símbolos são empregados para se referirem a seres, objetos, eventos, imagens e pensamentos. […] Não foi por acaso, então, que por tantas vezes a ideia de representação tenha sido expressa em termos de atos *imitativos,* ainda que a relação entre aquilo que se imita e a imitação manifestassem uma relação de complexidade bastante variável ao longo da história (FRANÇA, 2021, p.679).

A obra possui a capacidade de representar vários aspectos da realidade e essa representação poderá também ser percebida em cada um dos filhos gerados por Natalina, já que eles trazem consigo sentimentos complexos e geram muitas expectativas ao redor.

No início do conto, narra-se que Natalina possuía um namorado e com ele descobre os vários prazeres da relação a dois. Como bem é evidenciado pela autora, "[...] foi com ele que ela descobriu que, apesar de doer um pouco, o seu buraco abria e ali dentro cabia o prazer, cabia a alegria" (EVARISTO, 2018, p. 47).

Mas com esse namorado ela descobre mais do que as sensações de satisfação; a menina descobre que o gozo pode levar a uma "semente", que cresce no seu ventre e que um dia irá "[...] arrebentar no mundo" (EVARISTO, 2018, p. 46). Trata-se de uma gravidez, fruto das descobertas do corpo e atravessadas por inseguranças, rejeições e insatisfação.

Natalina não quer o filho e faz de tudo para não tê-lo, preparando e tomando os vários chás que ela mesma já viu a mãe fazer e que, provavelmente, permitiu a ela ter apenas sete filhas, não mais do que isso.

E assim a autora vai narrando como Natalina teve não apenas esta gravidez, mas muitas outras seguidas desta, juntamente com suas sensações, desejos e emoções no meio deste jogo amplo e muito mal jogado entre vida e morte.

A história, que será melhor explorada a seguir, nos remete a uma intensa representação da realidade, já que provavelmente tivemos, temos e ainda teremos muitas "Natalinas" pelo mundo (especialmente, no Brasil), que logo cedo descobrem os prazeres e temores de se relacionar com homens; que se veem com mais filhos do que podem efetivamente sustentar; que usam dos conhecimentos e vivências que possuem para atingir resultados esperados e improváveis; que levam uma vida difícil sob vários pontos de vista.

As circunstâncias que levaram Natalina aos seus filhos

O título do conto sobre a vida de Natalina nos engana quando remete o leitor a buscar as respostas da pergunta: *Quantos filhos Natalina teve?*, fazendo todos pensarem que é mais importante saber a quantidade de filhos de Natalina – que desde muito cedo sabe que filhos não são brincadeiras – do que as circunstâncias que a levaram a tê-los.

Desta forma, já no título do conto, é possível identificar uma forte crítica social da autora Conceição Evaristo: muitas mulheres pelo Brasil são taxadas/estigmatizadas por vários nomes e alocadas em categorias diversas, porque produziram filhos de relacionamentos diferenciados.

Portanto, as circunstâncias de como esses filhos foram gerados deveriam ser preocupações sociais, mas parece que quase ninguém quer se importar, pois para uma parcela expressiva no mundo, os sujeitos, o ser humano e a vida não tem valor, deixando implícito que apenas existem e que são mais uma "boca a sustentar".

Entretanto, evidenciam-se no conto de Conceição Evaristo nuances de hipocrisia da sociedade egocêntrica, desenvolvidas e reproduzidas no nosso país, como nos lembra Spivak, sobre o tradicionalismo conservador aos extremos, num "[...] sentimento de comunidade cujo modelo estrutural é a família" (SPIVAK, 2010, p. 38). A autora evidencia que, quem foge do modelo imposto pela ideia de "família nuclear" e "patriarcal", terá problemas fortes a enfrentar na sociedade.

Mas por que saber das circunstâncias importa? Por que quantificar os filhos que Natalina teve já não é suficiente? São inquietações relevantes que Conceição Evaristo nos instiga a refletir por meio do desenrolar do conto.

Buscar o entendimento dos contextos que conduziram a personagem a ter as suas gravidezes torna-se importante, porque nem todos os filhos que Natalina teve são "dela" e, principalmente, porque nem todos os filhos a mesma efetivamente quis, aproveitou, sentiu os chamados desejos e instintos maternos. Não, os filhos de Natalina vieram sob circunstâncias diferenciadas.

Antonio Candido(2006, p. 25) chama a nossa atenção para a questão de como o "[...] fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós". Lembrando que, ao procurarmos as circunstâncias que levaram aos filhos de Natalina, exploramos a questão externa que aparece internalizada na estrutura desta obra, afinal, o conto narra certa quantidade de filhos, talvez para nos fazer focar nos números como nos sugere o título.

Abaixo iremos seguir esta numeração, mas sendo uma história ficcional, na qual diversos itens podem estar implícitos, mesmo com esses números, nunca saberemos ao certo se eles correspondem mesmo a "quantos filhos Natalina teve".

Muitos aspectos da personagem nos trazem certas interrogações. O nome "Natalina" se refere à natalidade, nascimento, geração de filhos? Ou então é uma forma da autora se remeter ao Natal, 25 de dezembro, data da celebração em memória do nascimento de Jesus Cristo, na qual os cristãos recriam o momento em que a mãe de Jesus deu à luz ao homem anunciado em sua crença para vir ao mundo organizar a vida da humanidade?

Questionamentos do tipo são pertinentes e interessantes, pois trazem a reflexão que obras tão escancaradas como as de Conceição Evaristo nos instigam a fazer.

Para Humberto Eco,

> A máquina estética não ignora as capacidades pessoais de reação dos espectadores, pelo contrário, chama-as a ação e converte-as em condição e necessária para sua subsistência e para seu sucesso; mas orienta-as e domina-as (ECO, 1991, p. 82).

A liberdade de se expressar é visível nas palavras de Conceição Evaristo, defendidas por Eco, ao afirmar que a "reação dos espectadores" pode ser individual, interpretada ao seu modo, que muitas vezes foge do que pensou o autor na hora da produção, ficando sempre uma incógnita a respeito do que está além do texto, especialmente quando ele se encontra com as subjetividades de quem lê. Neste sentido, para um leitor mais atento, essa "abertura" propõe os mais diversificados pensamentos e sentidos.

Assim, a autora instiga os leitores a repensar aquilo que leem e a buscar ampliar suas compreensões a respeito do que é narrado na ficção.

Como já citado anteriormente, as circunstâncias que levaram a esses filhos são o nosso objeto de interesse, já que cada filho parece representar uma situação específica que a personagem viveu, como veremos a seguir.

A. O filho da descoberta

O primeiro filho caracteriza-se como o filho da descoberta, pois Natalina estava justamente com seu namorado Bilico descobrindo e testando os próprios limites, recebendo dor, prazer e aproveitando que "[...] brincava gostoso quase todas as noites com o seu namoradinho e, quando deu fé, o jogo prazeroso brincou de pique-esconde lá dentro de sua barriga" (EVARISTO, 2018, p. 46).

Desse modo, a primeira gravidez da personagem é resultante de um processo de descoberta da sexualidade, das nuances da entrada na puberda-

de e não como uma dimensão que ela planejou, como um projeto para sua vida.

Exatamente por isso, Natalina não queria ter o filho. Ela, inclusive, revela alguns medos de que o pai e o próprio namorado descobrissem a gravidez, embora eleja a mãe como confidente, como podemos perceber neste trecho: "Ela estava com ódio e vergonha. Bilico nunca mais brincaria com ela. Ele não ia querer uma menina que estivesse esperando um filho. Que a mãe ficasse calada. Ela ia dar um jeito naquilo" (EVARISTO, 2018, p. 46).

É neste "[...] dar um jeito naquilo" (EVARISTO, 2018, p. 46) que Conceição Evaristo acaba trazendo para o conto uma questão social emergente na realidade de muitas adolescentes brasileiras: a problemática do aborto.

No Brasil, segundo as discussões de Vieira (2010, p. 104), "Ser de região urbana, ter tido mais de um filho vivo e não ser de cor branca são fatores que aumentam o risco para o aborto". Essa caracterização do perfil potencial para o aborto ainda acaba indo ao encontro, em certos aspectos, das características de Natalina, sobretudo, no que tange à cor, pois, conforme trechos do conto, Evaristo caracterizava a personagem de sua história como negra, como retrata o recorte a seguir: "Natalina só tinha um tom de pele mais negro" (EVARISTO, 2018, p. 49).

A autora do conto promove uma breve discussão sobre as práticas do aborto, já que Natalina estava ciente de que não queria ser mãe, e por ser uma gravidez indesejada, gostaria de abortar clandestinamente, prática ilegal no Brasil, mas possível na vida à margem da sociedade que Natalina conhecia.

Muito cedo ela aprendeu que os chás, algumas vezes, resolviam, tendo visto a mãe e algumas vizinhas que comentavam em tons de alegria quando o efeito esperado acontecia.

Mesmo o conto tendo explorado a questão do aborto e de como essa prática parecia frequente entre as mulheres da localidade onde Natalina residia, a personagem acaba, por fim, tendo o filho, e o "filho da descoberta" acaba sendo adotado por uma enfermeira que ajudou no parto.

> A menina-mãe saiu leve e vazia do hospital! E era como se tivesse ganhado uma boneca que não desejasse e cedesse o brinquedo para alguém que quisesse (EVARISTO, 2018, p. 49).

O uso da comparação entre a criança e a boneca neste contexto reflete a tentativa da autora em mostrar a infantilidade de Natalina diante da situa-

ção em que estava vivenciando e sua falta de maturidade para lidar com as consequências de uma gravidez em uma faixa etária de sua vida ainda demarcada por elementos da infância.

A respeito da maneira como a autora trata de aborto e adoção neste trecho do conto, é possível verificar que a mesma faz um processo de representação que os classicistas já faziam, no qual "[...] compreendem ser função da arte representar o mundo à máxima semelhança de como se apresenta para nós — chamemos tal expectativa de arte de *realista* [...]" (FRANÇA, 2021, p. 685).

As palavras utilizadas para explicar o medo do pai e do namorado, e as possibilidades de retirar a criança antes de seu nascimento, parecem representar muitos aspectos da atualidade, em ações comuns no cotidiano da população nacional, embora no caso do aborto, ainda muito polêmicas e contra a legislação vigente (exceto em casos especiais). O primeiro filho representa não apenas a descoberta sexual da protagonista do conto, mas também a realidade que ela experimenta nesta etapa da vida.

B. O filho da brincadeira

Mais esperta e atenta ao seu próprio corpo, Natalina queria sentir prazer sexual e, por isso,

> [...] brincava gostoso com os homens, mas não descuidava. Quando cismava com qualquer coisa, tomava os seus chazinhos, às vezes, o mês inteiro. As regras desciam então copiosas como rios de sangue (EVARISTO, 2018, p. 48).

Só que em um mês não houve regras e Natalina se viu com um filho novo no ventre. Envergonhada, nem ao menos contou ao companheiro; mas, ele desconfiou, e quando descobriu só sentiu alegria; teria um filho e formaria com ela uma família!

Mas não era isso que ela queria, e depois de conversar com Tonho e deixar claras suas intenções, Natalina se vê livre do segundo filho, pelo qual também não tinha nenhum instinto materno.

> Quando Toinzinho nasceu, ela e Tonho já haviam acertado tudo. Ela gostava dele, mas não queria ficar morando com ele. Tonho chorou muito e voltou para terra dele, sem nunca entender a recusa de Natalina diante do que ele julgava ser o modo de uma mulher ser feliz. Uma casa, um homem, um filho... Voltou levando consigo o filho que Natalina não quis (EVARISTO, 2018, p. 48).

Neste trecho, Conceição Evaristo problematiza, por meio do conto, a própria idealização dos desejos e anseios da mulher, incrustados nos papéis de gênero na composição da sociedade. O ideal de felicidade da mulher é posto na visão de um homem e a negação de Natalina frente a este ideal permite-nos inferir que Conceição traz a questão como forma de problematização dos papéis de gênero aos leitores.

A sóciocrítica nos faz um importante alerta a respeito desta problematização, ao evidenciar que "[...] as verdades que julgamos imutáveis, muitas vezes, não passam de convenções arbitrárias" (BRAGA, 2017, p. 51). O companheiro de Natalina faz suposições a respeito da felicidade dela, de como ela deveria seguir a sua vida de acordo com a verdade e as convenções que ele conhece.

No fim, ele ainda acha difícil compreender porque ela não tem os mesmos desejos que ele, ignorando, como certamente aprendeu em sua vida, o quanto uma mulher também pode decidir sobre o seu próprio destino.

C. O filho da necessidade, mas que gera aversão

O terceiro filho é fruto da necessidade, mas não de Natalina, e sim de seus ricos patrões, que tinham uma bela casa, viviam viajando, mas, não conseguiam gerar um filho.

Um dia a patroa pede que ela os ajude com isso, e Natalina, que se lembra de Sá Praxedes (a mulher que fazia desaparecer e nascer filhos na sua terra), pensa que a patroa é mais uma vítima da senhora mística e aceita dar a ela e seu marido um filho, mesmo que ela não conseguisse "[...] segurar a náusea e ânsia de vômito" (EVARISTO, 2018, p. 50) só de pensar numa gravidez, e nem deixar de chorar porque não queria um filho crescendo em seu ventre.

Depois de se deitar alguns meses com o patrão, a gravidez é confirmada e Natalina atende as necessidades de seus patrões em detrimento da sua própria felicidade. Com o nascimento do "filho dos três", pôde ser esquecida e sumir, o que ela faz de bom grado, pois a necessidade alheia foi atendida.

Mesmo tendo aceitado ser a mãe do filho dos patrões, fica evidente a aversão de Natalina à gravidez, pois o tempo não passava,

> "[...] os nove meses de eternidade, os enjoos. O estorvo que ela carregava na barriga faria feliz o homem e mulher que

> teriam um filho que sairia dela. Tinha vergonha de si mesma e deles" (EVARISTO, 2018, p. 50).

A ideia de esquecimento no trecho "Para seu próprio alívio foi esquecida pelos dois" (EVARISTO, 2018, p. 50) acentua a não ligação afetiva de Natalina pelo terceiro filho, que foi gerado já para não ser seu filho, e sim dos seus patrões, em necessidade de formar uma família.

Nesta situação, é possível nos depararmos com uma dupla representação deste filho para Natalina, já que a necessidade faz nascer essa criança, mas este nascimento vem sempre acompanhado por muitas sensações ruins da mulher que a gera. Mais ainda, temos aqui uma importante concepção de representação, na qual "[...] dois elementos de naturezas distintas possuem alguma correspondência entre si, de maneira que, quando um deles se faz presente, o outro, mesmo ausente, é evocado" (FRANÇA, 2021, p. 679). Necessidade e aversão se fazem presente, sendo evocados pela criança que atende aos anseios de uma família, enquanto desperta sensações complexas numa mulher.

Este conflito, representado na concepção e no nascimento de uma criança, demonstra ainda um intenso paradoxo de desejo, no qual de um lado temos os patrões prontos a receberem a criança que tanto anseiam, e Natalina, ansiosa por se ver livre da criança gerada em seu ventre e que a faz sentir-se nauseada.

D. O filho do estupro e da violência, que curiosamente representa certa liberdade

Já o quarto filho de Natalina é, curiosamente, o que ela acaba por decidir ter e criar. Dizemos curiosamente, pois ele é fruto do estupro e da violência, praticada contra ela por um homem que, juntamente com outros, a sequestra.

Este homem resolve entrar com ela no mato e depois de desamarrá-la "[...] ordenou que lhe fizesse carinho" (EVARISTO, 2018, p. 52). A história ainda segue da seguinte forma:

> Natalina, entre o ódio e o pavor, obedecia a tudo. Na hora, quase na hora do gozo, o homem arrancou a venda dos olhos dela. Ela tremia, seu corpo, sua cabeça estavam como se fossem arrebentar de dor. A noite escura não permitia que divisasse o rosto do homem. Ele gozou feito cavalo enfurecido em cima dela. Depois tombou sonolento ao lado. Foi quando, ao consertar o corpo para se afastar dele, ela es-

> barrou em algo no chão. Pressentiu que era a arma dele. O movimento foi rápido. O tiro foi certeiro e tão próximo que Natalina pensou estar se matando também. Fugiu. Guardou tudo só para ela. A quem dizer? O que fazer? Só que guardou mais do que o ódio, a vergonha, o pavor, a dor de ter sido violentada" (EVARISTO, 2018, p. 52).

Tempos depois de toda a experiência traumática, Natalina se vê grávida de um filho que de alguma forma traz a ela felicidade. E essa alegria que parece muito estranha, pode na verdade ser um resultado de como ela se sentiu com as gestações anteriores: de que os filhos eram dívidas a algo ou alguém.

Este filho não tem débitos; não possui vínculos diretos, nem marcas; ela ainda considera que talvez a criança não tenha nem mesmo as marcas dela.

Ao analisar as circunstâncias que levaram ao quarto filho de Natalina, percebe-se mais uma vez que Evaristo problematiza a questão do aborto, pois nas conjecturas que esta gravidez foi gerada, resultado de um estupro, a prática do aborto seria legal/não criminosa, conforme apresenta Vieira (2010).

Ou seja, ao criar as circunstâncias que levaram Natalina aos seus filhos, Conceição Evaristo "joga" com as legalidades e ilegalidades que permeiam a prática do aborto, fazendo com que a personagem do conto queira praticá-lo na situação em que ele é ilegal e não queira fazê-lo na situação que seria legalizada. Talvez, com isso, Conceição queira evidenciar como a opção por esta prática seja uma decisão subjetiva e muito dependente do contexto de cada mulher, e que, muitas vezes, marginalizam a própria legislação existente.

Este último filho narrado na história, que ela deseja ter e criar para que ele possa "[...] arrebentar no mundo a qualquer hora" (EVARISTO, 2018, p. 52) e que "[...] fora concebido nos frágeis limites da vida e da morte" " (EVARISTO, 2018, p. 53) vem sem amarras prévias e talvez seja o desejo de liberdade que Natalina procurava em sua vida e, por isso, ela sente por ele o que não sentiu por nenhum de seus outros filhos: amor, carinho, felicidade, dentre outros sentimentos implícitos.

Aqui ressaltamos que, conforme nos diz Perrone-Moyses (1990, p. 105), a obra literária nos permite a "[...] reconstrução do mundo pelas palavras". Conceição Evaristo tem feito isso nas suas obras, que nos ajuda a compreender melhor o que se passou e ainda se passa em diversas realidades latentes de nosso país.

E especificamente no conto objeto de análise, a autora representa de maneira sutil e, às vezes, nem tanto, problemáticas sociais que estão incrustadas na realidade da mulher brasileira, de família de baixo poder aquisitivo e negra, na figura de Natalina.

Por fim, a tessitura do enredo de Evaristo se insere na narrativa da mulher pobre, mas, em condição de sujeito pensante, decidida em suas escolhas, fazendo a sua própria história e trazendo à zona da representação os vários assuntos que envolvem a sua trajetória.

Considerações finais

Descoberta, brincadeira, necessidade, aversão, estupro, violência e liberdade. Essas foram as circunstâncias que levaram Natalina a ter os seus filhos, representantes momentâneos dos nascimentos daquelas crianças.

Não o instinto materno; não o desejo de formar uma família com algum homem que conhecia; não o desejo de ter um filho como parte da construção de seu projeto de vida. É por isso que o título do conto indaga aos leitores sobre *Quantos filhos Natalina teve?* (2014).

A partir da análise do conto, podemos inferir que a história de Natalina é muito parecida com a realidade de diversas mulheres, que geram filhos não por escolha e decisão própria, mas por cobranças e dívidas que outros fazem, decisões alheias ao seu próprio sentimento.

Seus filhos são resultados não da quantidade de homens com os quais ela se relacionou, mas, sim, das circunstâncias de vida que ela experimentou, que a colocaram no caminho de conhecer pessoas com necessidades diferenciadas, que ela acabou por atender, algumas vezes por sua decisão em parte, mas a maioria por apenas estar vivendo, existindo, e de repente se encontrar numa realidade que não era a que ela queria.

E não é essa a vida de muitas pessoas? Principalmente aquelas que já nascem de maneira predestinada a realidades sociais e econômicas tão complexas, onde a experiência vem sempre antes da informação?

Os filhos de Natalina foram resultados das experiências que ela teve na vida. Descoberta do corpo e da sexualidade, brincadeiras em busca de gozo e diversão, necessidade de outros e, por fim, violência sexual.

A quantidade dos filhos não nos parece tão importante quando as circunstâncias são conhecidas. Elas sim, nos dizem muito sobre o que é a vida para mulheres como Natalina.

O conto *Quantos filhos Natalina teve?* (2014) permite ao leitor adentrar no universo das experiências de mulheres negras que travam uma árdua batalha cotidiana para sobreviverem na sociedade brasileira, que infelizmente, ainda é bastante racista e preconceituosa, num contexto de extrema violência social.

Na realidade, a personagem Natalina representa a mulher brasileira de várias faces na emblemática sociedade de exclusões. Mulher que aprendeu muito cedo que para sobreviver é preciso tecer o cotidiano com "fios de ferro" embalados, na tessitura poética das metáforas de Evaristo, que consegue reconstruir a vida de Natalina sob a destruição do próximo.

Sem quaisquer idealizações, e sim recriando com firmeza e talento as duras condições enfrentadas pela comunidade afro-brasileira, as produções de Conceição Evaristo fizeram dela uma grande escritora, representante e expoente da literatura brasileira.

Referências

BRAGA, Maria Alice. Sociocrítica. *In:* SILVA, Débora Teresinha Mutter da; KIRCHOF, Edgar Roberto; BRODBECK, Jane; PEREIRA, Maria Elisa Matos; BRAGA, Maria Alice da Silva (org.). *Crítica literária*. Curitiba: InterSaberes, 2017. p. 45-56.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Francisca Fernanda de Sales Taveira. O conceito de redução estrutural na crítica literária de Antonio Candido. *Revista Jangada-Crítica, Literatura, Artes*, Viçosa, n. 10, p. 83-103, 2017. Disponível em: https://revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/142/147. Acesso em: 19 jan. 2022.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991.

EVARISTO, Conceição. *Olhos D'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

FRANÇA, Júlio. Representação. *In:*JOBIM,JoséLuís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (org.).*(Novas) palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021. *Ebook*.p. 679-693.Disponível em: http://www.edicoesmakunaima.com.br/images/livros/novas_palavras_da_critica.pdf. Acesso em: 19 nov. 2021.

NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra;*et al*. *Metodologia da pesquisa em estudos literários.* Manaus: FUA, 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. *In:* PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *Flores da escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.

SPIVAK, GayatriChakrovorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VIEIRA, Elisabeth Meloni. A questão do aborto no Brasil. *Revista Brasileira de Ginecologia e Obstetrícia*, São Paulo, v. 32, n. 3, p. 103-104, 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbgo/a/Mykz5cBDgst5vCbNNfDTjcC/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 27 jan. 2022.

A construção da identidade feminina e os sentidos existenciais produzidos no conto *O rosto atrás do rosto* (2006) de Marina Colasanti

Andreia Neves de Souza[9]
Fernanda Saldanha Duarte[10]

[...] a literatura desperta inevitavelmente o interesse pelos elementos contextuais.
(Candido, 1972)

Introdução

O que concerne a epígrafe escolhida para representar nosso texto, podemos afirmar, como início de nossa reflexão que a pesquisa se propõe discorrer sobre a produção da escritora contemporânea Marina Colasanti (2006), o qual leva o título de *Doze reis e a moça do labirinto do vento*, a partir da leitura da obra *O rosto atrás do rosto*, tendo em vista compreender o papel da mulher contemporânea como personagem na obra de Colasanti, evidenciando expressões como a construção da identidade, os sentidos múltiplos e existenciais produzidos pela obra, que no decorrer da história aflora em meio a tantos conflitos, em busca do ser ou não ser na sociedade contemporânea, que se mostra o oposto dos contos tradicionais.

Utilizamos como metodologia a pesquisa bibliográfica referente à fortuna literária de vários autores, pautada nas discussões teóricas de Hans Robert Jauss (1994), Antônio Candido (1972), Stuart Hall (1999), Tzvetan Todorov (2008), Kelio Junior Santana Borges e Suzana Yolanda Machado Lenhardt Cánovas (2016), Bruno Bettelheim (2002), Bauman (2005), dentre outros.

---

9 - Especialista em Docência no Ensino Superior pela Faculdade de Educação São Luís- SP; SEDUC-MT; andreiacdo@hotmail.com.

10 - Pós-Graduada em Psicologia Institucional Pelo Instituto Ateneu Facop; SEDUC-MT; fernanda.jauru@outlook.com.

A partir deste estudo, visamos analisar e compreender as ideias centrais do conto embasadas nas teorias literárias e sociais, promovendo uma reflexão analítica da personagem feminina a respeito da autonomia e liberdade da mulher.

A obra possui um narrador onisciente, apresentada em 3ª pessoa, os fatos referentes à trama são centrados na formação de vida dos personagens com tema de natureza existencialista, traz a reflexão de seu passado e pensamentos marcantes no decorrer do conto, construído a partir de experiências de dramas humanos envolvendo reino, guerreiro, rainha e súditos.

Neste sentido, fica claro que o conto aborda o tema da crise de identidade que estáligadoao mundo contemporâneo.Assim o conto *O rosto atrás do rosto*de Marina Colasanti tem a finalidade de emancipar os leitores, libertando-os dos paradigmas sociais com o propósito de questionar o lugar destinado ao ser feminino tanto no contexto social quanto no literário.

A narrativa em questão

O tempo na narrativa é caracterizado como cronológico, o espaço físico em que a narrativa ocorre é num castelo, em que a linearidade dos fatos corre em um passado onde acontecem as ações e as vivencias dos personagens. Esse passado se caracteriza no decorrer do conto quando a escritora Marina Colasanti relata sobre:

> O Guerreiro das tendas de feltro apossou-se um dia daquele reino, abandonada a vida nômade decidiu sempre habitar o castelo agora seu (COLASANTI, 2006, p. 61).

Assim o tempo, o espaço e os personagens são apresentados de maneira lógica, as ações desenvolvem-se cronologicamente, e observa-se o começo, o meio, o fim de como a narrativa é construída utilizando os espaços que são notáveis na descrição do contexto "[...] contudo, passado um ano, entristecia a rainha diante daquela fisionomia trancada, lisa superfície em que nada se lia, nem riso, nem pranto" (COLASANTI, 2006, p. 62).

O conto *O rosto atrás do rosto* narra a história de um Guerreiro das tendas de feltro que foi vencedor de muitas guerras e que acabou por fragmentar sua identidade em busca de suas conquistas. Cansado da vida nômade, se apossa de um reino e passa a viver no castelo.

Esse guerreiro usava uma máscara de ferro desde os campos de batalha e ninguém tinha visto seu rosto, seus súditos acreditavam que ele só

tiraria a máscara quando não houvesse mais inimigos e todo o perigo já tivesse passado.

Passou-se o tempo e com ele o perigo, e mesmo depois de tirar e pendurar a armadura o guerreiro não tirou a máscara; ninguém questionava mais que rosto estaria por baixo da máscara.

Logo veio o desejo em se casar e ter uma companheira e assim o fez. Enviou seus embaixadores a países vizinhos para que levassem sua proposta e trouxessem princesas interessadas em governar com ele aquele reino.

De várias formas de transporte, várias vieram, mas ao conhecê-lo, se assustavam com a máscara de ferro e fugiam pelas escadarias. Assim, o Guerreiro se desesperava.

Quando menos se esperava chegou a mais delicada das jovens, montada em um urso pardo, e ao conhecê-lo sorriu serenamente. A máscara não à assustou, e isso fez com que o Guerreiro lhe fizesse a proposta que mais lhe importava. Se ela o amasse ele lhe daria tudo, menos tirar sua máscara. E assim ela concordou, pois só queria o amor do guerreiro.

Casaram-se e foram felizes por um tempo, mas a Rainha foi se entristecendo diante da fisionomia trancada, sem expressões, onde não se via alegria ou tristeza. Com isso, a Rainha não se conteve e, pela primeira vez, pediu para que o marido tirasse a máscara para poder finalmente conhecer a face de seu amado.

Por amor ele acatou o desejo de sua amada e retirou a máscara de ferro, e para surpresa de todos, revela- se outra máscara por baixo da de ferro que era a de bronze, e por trás dessa máscara murmurou o Guerreiro: - Se teu amor por mim ainda existe, nunca mais faça outro pedido como este (COLASANTI, 2006, p. 62).

Com o passar do tempo a Rainha ficava cada vez mais a definhar no silêncio, e os médicos e remédios não conseguiam acabar com tanta melancolia. Assim, mais uma vez por amor, o Guerreiro retira a máscara de bronze na tentativa de fazer sua amada feliz.

E para o desespero da Rainha viu somente duas fendas escuras no lugar dos olhos, entalhadas no vermelho da máscara de laca, um plástico duro e resistente.

O Guerreiro súplica, [...] se me amas, não queira nunca mais ver meu rosto (COLASANTI, 2006, p. 62).

E por fim ela lutou contra seus desejos e se esforçou para amar o vermelho sangue que reluzia a máscara do marido. Forçou-se a crer que aquele era seu destino.

Durou apenas um ano a resistência da Rainha, que por fim resolve entrar no quarto do Guerreiro com uma vela acesa, para que possa, com seus próprios dedos, retirar a máscara de laca da face de seu marido, colocá-la no lugar, e guardar consigo esse segredo.

Ao conseguir retirar a máscara, um terrível grito acorda o Guerreiro, e ela, assustada, cambaleia e deixa a vela cair sobre as sedas da cama, e foge terrivelmente assustada. Atrás de si só se ouve o cortar do fogo que se espalha.

O castelo arde em chamas, no jardim os súditos avistam o Guerreiro se aproximar da janela em chamas e a máscara cedendo ao calor, derretendo em gotas de fogo, sem que se aviste rosto algum, somente um escuro vazio contornado em cabelos que estavam em labaredas de fogo e que tomaram conta do Guerreiro.

O que é um conto

O conto é um gênero breve e claro, produzido em ambientes que criam um universo e personagens fictícios, retratando a vida através da arte, capaz de expressar o conflito refletindo situações mais diversas da vida real ou imaginaria.

Para Cortázar (2006, p.149) o conto é de “[...] tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem”. Assim, todos os seus elementos são fundamentais para a recepção e interpretação do leitor.

A composição deste gênero discursivo, varia de conto para conto, sem deter uma sequência cronológica especifica na narrativa. Mas, conceituam os seguintes elementos: enredo com um único conflito, clímax, uma história com poucos personagens, tempos e espaços reduzidos e um desfecho.

Sendo o enredo a história propriamente dita, os fatos são organizados de acordo com os acontecimentos; o conflito tem o poder de envolver o leitor com a narrativa; o clímax é o ponto alto, o momento culminante da história; os personagens são os seres reais ou imaginários que participam da trama; o tempo pode ser cronológico ou psicológico e define o momento em que tudo acontece; o espaço delimitado onde se passam os fatos; desfecho é a solução dos fatos apresentados.

A construção da identidade feminina de forma explicita no conto de Marina Colasanti

A literatura enquanto movimento estético se modifica ao longo do tempo. E dentro das obras de Marina Colasanti, encontram-se personagens que habitam em lugares distantes, vivem em outros tempos, buscando a liberdade, o amor, e a própria identidade.

Marina Colasanti, em suas estruturas e temas, transforma os contos de fadas tradicionais em um olhar moderno com novos sentidos de reflexão, de fácil entendimento e leitura. Dessa forma, Colomer afirma que:

> A literatura [...] depende de um receptor muito mutável e isto condiciona o estudo do passado, já que se precisa dedicar muita atenção as condições de leitura nas quais se foi produzindo a recepção (COLOMER, 2003, p. 35).

Quando a leitura é incentivada sem forçar temos a liberdade de estabelecer tempo e critérios para mergulhar dentro do contexto da narrativa. Contudo a leitura pode ser prazerosa e fundamental no contexto em que estiver inserida.

Nos contos tradicionais nota-se o personagem feminino como uma mulher submissa, com comportamentos passivos impostos as mulheres. Nos contos contemporâneos de Colasanti, o personagem feminino se reinventa e constrói suas próprias representações femininas e se torna o oposto dos contos tradicionais.

Para Hall (1999, p. 11) "[...] a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade". Assim, a identidade feminina se forma de acordo com o meio social em que se encontra inserida. Em uma visão sociológica, Stuart Hall (1999, p.11) afirma que a "[...] identidade nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o "interior" e o "exterior" – entre o mundo pessoal e o mundo público". Sendo assim, temos um modelo sociológico de identidade do sujeito, em que as velhas identidades estão em declínio fazendo com que surjam fragmentos ou novas identidades do sujeito moderno, associados ao contemporâneo.

> Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ''imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada" (HALL, 2006, p.38).

No decorrer da narrativa os personagens na busca pela "essência" deixam culturas, tradições, religiões e todas as características que levam a construção de um ser com caráter, personalidade e qualidades para a sociedade.

Desse modo, sugerimos uma leitura de que o Guerreiro, tentando fugir de seu passado marcado por guerras, adquiriu máscaras, que foram sendo substituídas por outras máscaras sobrepostas, ofuscando sua própria identidade.

De acordo com Bauman, o pensar sobre se ter uma identidade não ocorre enquanto se acredita em um pertencimento, mas quando se pensa em uma atividade a ser continuamente realizada, e dentro dessa identidade ideológica. Ele afirma ainda que:

> A ideia da identidade não foi 'naturalmente' gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um 'fato da vida' auto-evidente. Ao contrário, essa ideia chegou na vida de homens e mulheres como ficção, fruto da crise do 'pertencimento'. (BAUMAN, 2005, p. 26).

E assim foi a construção da identidade do personagem feminino, levando em consideração as formas de vida em que eram submetidos nos contos tradicionais e numa perspectiva existencial, social e cultural dos contos contemporâneos de Colasanti, "[...] quando a mais delicada das jovens chegou montada num urso-pardo" (COLASANTI, 2006, p. 61).

A identidade feminina do personagem ganha forma e/ou se transforma na busca de um sentido para si ou para o outro, trazendo uma nova forma de existência, na qual não se encaixa a submissão feminina, conforme vemos no trecho a seguir:

> Então uma noite decidiu. Acesa uma vela, avançou em direção ao sono do Guerreiro. Pedir, nunca mais. Tiraria a máscara de leve, e a poria no lugar, guardando consigo o segredo. Bastava-lhe saber. (COLASANTI, 2006, p. 64).

Podemos observar que na obra de Marina Colasanti são utilizados alguns temas universais, como o amor, medo e os anseios da mulher, e isso estabelece um elo com a sociedade contemporânea. Para Antônio Candido:

> Uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar nossa humanidade (CANDIDO, 2004, p. 186).

E em busca de esconder seus sentimentos e incapaz de solucionar esses conflitos, “[...] começou a Rainha a definhar em silêncio, incapazes os médicos de encontrar remédio para tamanha melancolia. (COLASANTI, 2006, p. 64). A personagem acaba por construir, evoluir e/ou adaptar sua personalidade e identidade pessoal, de forma que na narrativa não se fragmenta, mas evolui, quebrando paradigmas e estereótipos a elas associados como status, papéis e posição social da mulher perante a sociedade, revelando a rotulação do papel da mulher nos contos tradicionais.

Já o personagem masculino, ao adquirir máscaras para sobreviver em meio a tantos conflitos e guerras, entra numa tentativa de sobrevivência e construção da própria história e/ou identidade. “Sem que ninguém lhe tivesse visto o rosto, coberto desde os campos de batalha por escura máscara de aço”. (COLASANTI, 2006, p. 61). A obra traz uma metáfora sobre o amadurecimento, a independência e a identidade, tendo como meio o amor, o casamento e o convívio familiar.

> Entretanto, desejando casar-se, o Guerreiro enviou seus embaixadores a países vizinhos, que levassem sua proposta e trouxessem princesas interessadas em governar com ele aquele reino. (COLASANTI, 2006, p. 61).

A identidade da princesa, uma mulher delicada e forte ao mesmo tempo, se adapta ao casar-se com o guerreiro, e se torna o que ele precisava naquele momento. Ela oprime seus desejos, e a vontade de ver o rosto de seu amado vai ficando cada vez mais distante “– Se você me amar – disse o Guerreiro por trás da máscara –, tudo lhe darei. Menos uma coisa. Nunca peça para ver meu rosto”. (COLASANTI, 2006, p. 62).

Emergida em meio às tristezas, não conseguiu esconder por muito tempo seus desejos e vontades, e passou a pedir ao marido que retirasse sua máscara. Ele, por amor, assim o fez por várias vezes, “Acabando por implorar ao marido que a tirasse, deixando se ver”. – “Porque te amo, faço o que me pedes – disse o Guerreiro”. (COLASANTI, 2006, p. 62).

Nesse raciocínio, a narrativa revela que o personagem feminino se adapta ao ambiente, se tornando o que deveria ser naquele momento

Mas no desenrolar da narrativa fica evidente que o conto *O rosto atrás do rosto* não se trata apenas da perca da identidade masculina como também da fragmentação, construção e/ou adaptação da identidade do personagem feminino contemporâneo.

Os sentidos múltiplos e existenciais produzidos pela obra

Colasanti se opõe a submissão feminina e da resistência ao personagem em seus contos, como a queda do patriarcado, já que, nos contos de fadas tradicionais, o personagem feminino não faz suas próprias escolhas, e é vista como dedicada a casa, ao marido e especialmente aos filhos, sendo que neste contexto a personagem é categorizada como rainha do lar, e a família representa o lugar por excelência do feminino.

Na narrativa colasantiana, para que a personagem seja vista, o feminino ganha voz, e o papel desempenhado pelo personagem é diferente do que estamos acostumados a ver como vocação feminina nos contos tradicionais, em que a mulher faz escolhas e participa da trama não só acompanhando o personagem masculino, mas mostrando uma igualdade entre os dois personagens. “[...] que levassem sua proposta e trouxessem princesas que estivessem interessadas em governar com ele aquele reino” (COLASANTI, 2006, p.61).

Por se tratar de um conto infanto-juvenil podemos notar uma visão de mundo ou orientação de igualdade na relação entre os gêneros masculino e feminino. Para Bourdieu, a autoridade masculina constitui-se também da dependência feminina:

> A lógica, essencialmente social, do que chamamos de “vocação”, tem por efeito produzir tais encontros harmoniosos entre as disposições e as posições, encontros que fazem com que as vítimas da dominação simbólica posam cumprir com felicidade (no duplo sentido do termo) as tarefas subordinadas ou subalternas que lhes são atribuídas por suas virtudes de submissão, de gentileza, de docilidade, de devotamento e de abnegação. (BOURDIEU, 2002, p. 72-73).

A narrativa de Marina Colasanti se trata da literatura infanto-juvenil, mas que se estende ao mundo adulto, marcando encontros e confrontos discursivos. Nesse sentido, Candido (1972, p.84), afirma que “[...] literatura ficcional e poética atua de modo subconsciente e inconsciente e que os contos atuam tanto quanto a escola e a família na formação do jovem”.

Nessa perspectiva pode-se afirmar que na visão de Bettelheim, a literatura apresenta ideias de como lidar com algumas situações que a vida proporciona, ainda que de maneira simbólica, rumo à maturidade infanto-juvenil. Assim, os contos de fadas contribuem para ampliar a imaginação do leitor, considerando que o “[...] conto de fadas oferece soluções sob formas que a criança pode apreender no seu nível de compreensão” (BETTELHEIM, 1980, p. 11). Sendo um meio de o indivíduo, na infância ou

adolescência, encontrar-se no mundo, compreender seus sentimentos, suas sensações, seus medos.

A autora, logo no início do conto, revela o vazio e a solidão que habita no personagem masculino:

> O Guerreiro das tendas de feltro apossou-se um dia daquele reino, e abandonada a vida nômade decidiu para sempre habitar o castelo agora seu" (COLASANTI, 2006.p. 61).

O leitor se projeta na figura do herói do conto de fadas, que na maioria das vezes é retratado como alguém sozinho, que luta para conseguir algo e, por isso, a criança se identificaria com o personagem, pois o "[...] destino destes heróis convence a criança que, como eles, ela pode-se sentir rejeitada e abandonada no mundo" (BETTELHEIM, 1980, p. 12).

Assim os personagens se mostram ao longo da narrativa não ter uma face, ou se envergonham da que possuía, algo que fica evidente quando retirou a armadura, mas não a máscara:

> Mas passado o perigo passou com ele o tempo, e já ninguém se perguntava que rosto respiraria por trás da máscara. Nem mesmo depois de despida a armadura e pendurada as armas (COLASANTI, 2006.p. 61).

Neste contexto, a literatura provoca uma dinâmica entre o conto e o leitor, que se diverte e recebe contribuições para a formação da sua personalidade.

O personagem não retirou a máscara nem em momentos românticos com sua amada, a qual não chega numa carruagem ou algo do tipo, já que estamos acostumados a ver nos contos de fada tradicional, mulheres, princesas, rainhas sempre delicadas. Mas nessa narrativa, para a surpresa do leitor, a personagem é uma mulher forte empoderada, que chega montada em urso pardo.

A narrativa revela ainda que a delicadeza e fragilidade das mulheres dos contos tradicionais se fazem presente no conto moderno, mas de uma forma diferente do tradicional, dando força ao conto contemporâneo ao mesmo tempo em que dá voz ao personagem feminino, pois, como uma mulher pode ser frágil, delicada e entrar em cena montada em um urso pardo, animal forte, trazendo consigo uma realidade da mulher contemporânea que se adapta ao ambiente e situações que as cercam.

> O conto de fadas procede de uma maneira consoante ao caminho pelo qual uma criança pensa e experimenta o mundo;

> por esta razão os contos de fadas são tão convincentes para ela". (BETTELHEIM, 1980, p. 59).

Trazendo uma visão de que a delicadeza nem sempre está ligada ao corpo feminino, mas pode ser na forma que um ser trata o próximo frente à diversidade, o diferente etc.," [...] quando a mais delicada das jovens chegou montada num urso pardo, apeou frente ao primeiro degrau, e entrando na sala do trono serenamente lhe sorriu" (COLASANTI, 2006.p. 61).

As reflexões de Jauss (1994) apontam que à medida que o leitor passa a ter contato com a obra literária, a distância entre as emoções e sentimentos, existente anteriormente, diminui, e o que era desconhecido torna-se algo mais agradável, mais próximo.

Para Coelho, a literatura tem o intuito de transmitir valores com a abertura para a formação de uma nova mentalidade, instrumento de emoções, sensações, diversão ou prazer, servindo como algo que molda o caráter e personalidade, proporcionando uma educação humanística.

> A literatura, e em especial a infantil, tem uma tarefa fundamental a cumprir, nesta sociedade-em-transformação: a de servir como agente de formação, seja no espontâneo convívio leitor/livro; seja no "diálogo" leitor/texto. (COELHO, 1991, P.14)

A narrativa nos mostra um personagem masculino que já conhecemos no conto tradicional em que revela a submissão feminina. Fica evidente o dinheiro, conforto ou algo do tipo como prova de masculinidade e diminuição da personagem feminino.

Assim compreendemos que a obra colasantiana se reinventa para romper com os paradigmas sociais impostos a mulher, ao revelar a superioridade do masculino sobre o feminino, impondo a submissão do gênero feminino, atitudes que eram impostas como corretas, em que dita padrões, estereótipos, sentimentos, comportamentos uma visão forjada e marcada pela cultura patriarcal.

Dessa forma devemos trabalhar a construção do ser na sociedade contemporânea para que ele reconstrua. De acordo com Pinto (2008, p.09) a importância de que "[...] nós, educadores, temos que estar preparados para respeitar o caráter humanizador presente em muitos textos voltados para o público jovem". O autor ainda diz que:

> A literatura infanto-juvenil é um jogo que brinca e diverte, mas a sua eficácia depende muito da habilidade do educador em reconhecer, nas palavras do criador do texto ficcional, o caráter humanizador que toda literatura possui e, assim,

> estar preparado para esse trabalho, incentivando a leitura. (PINTO, 2008, p.11).

Nas perspectivas críticas e ortodoxas, essa nova forma colasantiana de escrita dos contos de fada contemporâneo podem representar um rompimento com a antiga forma de escrita. Mas para Todorov é a atualização dela, marcas de uma personalidade única e criativa encontrada em um profissional que brinca com as palavras e a reinventa, onde o autor diz que: "Seria até um sinal de modernidade autêntica num escritor o fato de ele não mais obedecer à separação dos gêneros." (TODOROV, 1980, p. 43).

A narrativa nos traz questionamentos profundos perante o mundo contemporâneo em que vivemos. Quem realmente somos? Revelamos nossa face para todos, ou mostramos apenas o que o outro precisa conhecer?

Com tantos questionamentos por trás dessa obra o que mais nos chama a atenção é a forma como o narrador coloca o personagem feminino e mostra ao leitor que a mulher contemporânea pode sim se reinventar e se adaptar ao ambiente, revelando apenas a face em que se pede, afinal cada ser pode ter mais de uma face e viver escondido atrás de máscaras, assim como nessa narrativa.

Considerações finais

Esta obra de Marina Colasanti contribui com os estudos sobre a narrativa da literatura infantojuvenil que norteiam a sociedade, dando voz feminina à literatura brasileira, buscando o rompimento de paradigmas patriarcais e rotulação da mulher perante a sociedade, com o propósito de questionar o lugar destinado ao ser feminino tanto no contexto social quanto no literário, evidenciando a queda do patriarcado que revolucionou os contos de fada com certa particularidade e sensibilidade, transformando-os em contos contemporâneos, em que a personagem feminina constrói e/ou reconstrói sua identidade, passando a poder escolher com quem e quando se casar e passando ter voz, a ser ouvida de fato. É como uma renovação os contos de fada.

Uma visão que deve ser respeitada, concordando com Borges e Cánovas (2016, p.153) o qual diz que é "[...] preciso dizer que ela se encontra influenciada por princípios estéticos e teóricos bem específicos da sua época e do seu país". Dessa forma, não existiriam apenas contos de fada contemporâneos, e sim várias formas de contos contemporâneos, no qual a escrita colasantiana se apresenta como uma realização bem-sucedida.

Nesse raciocínio revela-se que o personagem feminino se adapta ao ambiente, se tornando o que deveria ser naquele momento, e no desenrolar da narrativa fica evidente que o conto *O rosto atrás do rosto* não se trata apenas da crise de identidade masculina e sim da revelação ou surgimento da identidade feminina dentro do conto.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade:* Entrevista A Beneddetto Vecchi/Zygmunt Bauman; Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas.* Tradução de Arlene Caetano; 16ª Ed. Rio de Janeiro: paz e Terra, 2002.

BETTLLHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BORGES, Kelio Junior Santana; CANOVAS, Suzana Yolanda Machado Lenhardt. *O conto de fadas moderno:* a atualização do gênero na obra infantojuvenil de Marina Colasanti. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP nº 17 - dezembro de 2016.

BOTTON, Alexandre Mariotto. *Metodicamente sem método:* procedimentos de leitura imanente em Notas de Literatura de Theodor W. Adorno, Campinas, 2014.

CANDIDO, Antônio. *A literatura e a formação do homem.* São Paulo: Ciências e cultura, 1972.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura.* In: Vários escritos. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil.*5ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil:* das origens indo europeias ao Brasil contemporâneo. 4ª Ed. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. *Símbolos, mitos, arquétipos.* São Paulo: DCL, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. *Teoria, análise, didática.* São Paulo: Moderna, 2000.

COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento.*12ª Ed. São Paulo: Global, 2006.

CORTÁZAR, Julio. *Alguns aspectos do conto e do conto breve e seus arredores.* In Valise de cronópio. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 3ª Ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.*11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária.* São Paulo: Ática S.A, v.36, 1994.

PINTO, Aroldo José Abreu. Os textos ficcionais voltados para a criança e o jovem e o ensino da literatura: uma leitura de "tanta tinta", de Cecília Meireles: *Revista Solta a Voz*, v. 19, n. 1 9, 2008

RICHARDSON, RobertoJerry. *Pesquisa social:* métodos e técnicas. 3ªEd. São Paulo: Atlas, 1999.

COLOMER, Teresa. A formação do leitor literário. São Paulo: Global Editora, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso.* Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV,Tzvetan. *A literatura em perigo.*Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

Segunda parte
Vozes convidadas – narrativas e leituras literárias

O conto "*O roubo do fogo*", de Daniel Munduruku, e o mito "*Prometeu*", por Bernard Evslin: convergências e similaridades

Ronelson Campelo Silva[11]

Há um fio muito tênue entre oralidade e escrita, [...] Alguns querem transformar esse fio numa ruptura. Prefiro pensar numa complementação.
(Munduruku, 2018).

Considerações iniciais

A descoberta do fogo proporcionou vários benefícios para a humanidade, desde os mais básicos, como a utilização do elemento para fonte de calor, proteção contra outros animais e o preparo dos alimentos, até a produção de ferramentas e armas. Ademais, a posse e o controle do fogo permitiram que a humanidade se expandisse e dominasse outras áreas no globo, isto é, saindo das cavernas. Dessa forma, o fogo possui uma simbologia deveras importante para a sociedade, de modo que a história de sua descoberta, até hoje, é contada por meio de diferentes perspectivas.

Nesse sentido, este estudo teve por objetivo realizar uma análise comparativa (cotejo) entre o conto "*O Roubo do Fogo*" (2005), de Daniel Munduruku, e o mito grego "*Prometeu*" (2012), recontado por Bernard Evslin, com o intuito de identificar convergências e similaridades entre as narrativas. A hipótese que norteou esta pesquisa seria a existência de uma relação na construção das narrativas, que apontam elementos semelhantes, tais como narradores, protagonistas, motivações, temáticas e antagonistas.

Para o desenvolvimento deste trabalho, optou-se pela pesquisa descritiva, explicativa e bibliográfica, para tanto, amparou-se nos teóricos Tânia Franco Carvalhal (2006) e André Luiz Alselmi (2016), da Literatura Com-

11 - Mestrando em Estudos Literários (UNIR). E-mail: ronelsonpvh@gmail.com.

parada; e, no que se refere à análise estrutural da narrativa, nos teóricos Arnaldo Franco Junior (2003), Roland Barthes (1976), Tzvan Todorov (2006) e Norman Friedman (2012), que nortearam esta pesquisa.

Para o alcance do objetivo indicado, inicia-se a apresentação deste estudo com reflexões referentes aos entendimentos a respeito da Literatura Comparada, em seguida, aborda-se, respectivamente, sobre a Literatura Indígena e a Mitologia Grega. Posteriormente, expõe-se a biografia dos autores e a trama dos objetos desta pesquisa, para, enfim, a partir de excertos extraídos de ambas as obras, descrever a identificação de convergências e similaridades à luz da corrente literária da Literatura Comparada.

A literatura comparada

Este estudo teve como pilar central os pressupostos teóricos da Literatura Comparada, corrente esta que começou a ser desenvolvida pelos franceses a partir do século XIX. Desde então, a Literatura Comparada vem realizando um longo percurso teórico, nesse sentido, amalgamando-se com outras escolas[12] de diferentes países. As correntes propostas pelas escolas norte-americana e soviética, por exemplo, revelam uma grande parcela de contribuição na disciplina.

Antes de mergulhar na discussão dos vieses teóricos das diferentes escolas, é importante frisar, aqui, o entendimento sobre a corrente crítica da Literatura Comparada. Diante disso, transcreve-se, a seguir, o que a teórica brasileira Tânia Franco Carvalhal (2006, p. 5) descreve sobre o termo em si,

> [à] primeira vista, a expressão 'literatura comparada' não causa problemas de interpretação. Usada no singular, mas geralmente compreendida no plural, ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas.

Nessa perspectiva, é possível afirmar que a Literatura Comparada visa à comparação entre obras literárias de diferentes autores, com a finalidade de realizar uma investigação literária, buscando encontrar algum tipo de relação entre elas, seja temática ou estrutural.

Além disso, a disciplina está vinculada ao "atravessamento de fronteiras" (JOBIM, 2020, p. 16), visto que, desde a sua criação, eram selecionados, pelos estudiosos, textos de diferentes países para a execução dos es-

12 - Para Carvalhal (2006, p. 15) "[a] denominação 'escolas' começou justamente a ser empregada quando René Wellek se opôs ao historicismo dominante nos estudos comparados dos mestres franceses, sugerindo uma cisão entre a suposta 'escola' francesa e outra, norte-americana".

tudos comparados. Como forma de ampliação dessa primeira definição de comparatismo, Carvalhal (2006) destaca que essa corrente envolve muito mais do que a comparação entre obras,

> [...] quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como "estudos literários comparados", percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação (CARVALHAL, 2006, p. 5).

Conforme descrito por Carvalhal (2006), pode-se, por meio da Literatura Comparada, realizar estudos complexos, com diferentes temáticas e diversos métodos que vão além da comparação. Como, por exemplo, as análises literárias de caráter ecocrítico, que apresentam, em seu cerne, investigações que promovem diálogos com outras áreas como a biologia e a ecologia, o que, em outras palavras, propõe relações das obras com temáticas diversas, não estando engessada apenas em comparações entre obras ou autores.

Vale destacar que o ato de comparar não é exclusivo da disciplina aqui apresentada, Carvalhal (2006, p. 5) afirma que "valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano". Assim, a Literatura Comparada não utiliza a comparação pelo procedimento em si, mas como uma forma, um recurso analítico e interpretativo, que possibilita uma exploração adequada do campo de atuação e alcance dos objetivos propostos pelas pesquisas da área. Ou seja, a comparação é um meio, não um fim (CARVALHAL, 2006, p. 7). Entretanto, até a teoria alcançar esta concepção, havia linhas de pensamento que divergiam em seus pressupostos teóricos. No período de construção da corrente literária, cada escola defendia uma forma de se abordar os estudos comparados.

Nessa lógica, cita-se três grandes escolas que contribuíram para o que se conhece, atualmente, como a disciplina de Literatura Comparada. A primeira é a Escola Francesa, tendo como precursor Paul Van Tieghem. Nesta acepção, os teóricos franceses abordavam a disciplina sob duas orientações. Primeiro, eles consideravam apenas como estudos comparados aqueles pelos quais se podia comprovar que houvera um contato real entre as obras e os autores; segundo, os estudiosos franceses procuravam estabelecer um vínculo entre os estudos comparados e a perspectiva histórica, consequentemente, situavam a disciplina no âmbito da história literária (ALSELMI, 2016, p. 21-22).

No que se refere à escola Norte-Americana — cujo principal representante é René Wellek —, a Literatura Comparada

> [...] além de privilegiar a análise do texto literário em detrimento das relações entre autores ou obras, os comparativistas norte-americanos aceitam os estudos comparados dentro das fronteiras de uma única literatura, atuação recusada pela doutrina clássica francesa (CARVALHAL, 2006, p. 15).

Mediante esse ponto de vista, os estudiosos norte-americanos contemplavam estudos comparados com diferentes países, assim como a França. Todavia a diferença entre as escolas pode localizar-se no fato de que a norte-americana aceitava estudos de países que possuíam o mesmo idioma, como estudos comparados da literatura brasileira com a portuguesa.

A escola soviética, no que lhe concerne, tem como porta-voz Victor Zhirmunsky e Dionyz Durisin. De acordo com essa concepção, a literatura é considerada um produto da sociedade na qual é produzida, com relação aos teóricos, estes também se preocupam em diferenciar as analogias tipológicas e as importações culturais (ALSELMI, 2016, p. 22).

Na seção seguinte, tendo em mente as contribuições das diferentes escolas, discorre-se sobre a Literatura Indígena brasileira e, ulteriormente, sobre a Mitologia Grega, para que, dessa forma, seja possível visualizar o espaço no qual essas literaturas são produzidas e distribuídas, posto que, mais à frente, descreve-se a análise comparativa entre os objetos desta pesquisa.

Literatura indígena

A Literatura Indígena brasileira é recente, sendo reconhecida a partir da década de 1990, ela possui, em seu cerne, uma ampla dinâmica de "ativismo, de militância e de engajamento de minorias historicamente marginalizadas e invisibilizadas [...]" (DORRICO et al., 2018, p. 11). Em outras palavras, esse tipo de produção literária pode ser considerado um meio que o povo indígena se utiliza para reivindicar seus direitos, ora marginalizados. Assim, demonstrando, a partir desse meio, o seu ponto de vista, a sua realidade e sua cultura para o Brasil e, por que não dizer, para o mundo.

Portanto, nessa literatura, o indígena assumirá o papel de ser o próprio porta-voz, sendo desnecessário alguém falar por ele, isto é, tendo "o protagonismo público, político e cultural [...]" (DORRICO et al., 2018, p. 11). Para o escritor Daniel Mundukuru (2005, p. 4),

> [as] sociedades indígenas são movidas pela poesia dos mitos — palavras que encantam e dão direção, provocam e

> evocam os acontecimentos dos primeiros tempos, quando, somente ela, a Palavra, existia.
>
> E foi por causa dela, de sua ação sobre o que não existia, que tudo passou a existir.

Munduruku refere-se à oralidade, que, por meio da memória, é a essência da forma de transmissão de informações, saberes e tradições do indígena brasileiro. Isso não quer dizer que ele, obrigatoriamente, deva utilizar a oralidade no mundo contemporâneo para a produção literária. Há várias tecnologias que podem ser empregadas para o compartilhamento de sua cultura, a escrita é uma delas, uma ferramenta capaz de registrar e contribuir para a manutenção da cultura indígena.

Segundo essa lógica, a transformação da memória em algo físico, para visualização do outro, acarreta uma grande responsabilidade para o autor indígena, pois, conforme destaca Munduruku (2018, p. 83), “[h]á um fio muito tênue entre oralidade e escrita, [...] Alguns querem transformar esse fio numa ruptura. Prefiro pensar numa complementação”. O escritor deixa claro que a escrita é uma complementação da oralidade. As histórias ancestrais são recontadas e atualizadas ao serem inseridas na sociedade, e contribuem para a desconstrução de estereótipos sobre esse povo, mas de forma diversa da Mitologia Grega, tema que é discutido no próximo tópico e possui uma visibilidade maior em comparação à Literatura Indígena.

A mitologia grega

> As religiões da Grécia e da Roma antigas desapareceram. As chamadas divindades do Olimpo não têm mais um só homem que as cultue, entre os vivos. Já não pertencem à teologia, mas à literatura e ao bom gosto. Ainda persistem, e persistirão, pois estão demasiadamente vinculadas às mais notáveis produções da poesia e das belas artes, antigas e modernas, para caírem no esquecimento (BULFINCH, 2002, p. 6).

As histórias dos heróis, monstros e deuses sempre exerceram certo fascínio, sendo uma fonte de inspiração para escritores e diversos artistas, das mais variadas áreas. Pode-se encontrar representações da Mitologia Grega nas artes, como a tela “O nascimento de Vênus”, de Sandro Botticelli. Na literatura, um exemplo contemporâneo: *O Ladrão de Raios* (2014), de Rick Riordan, obra essa que exibe a mitologia e seus deuses vivendo no mundo moderno.

No cinema, é possível perceber que os cineastas retratam o mundo antigo de acordo com as percepções criadas pela mitologia, dando ao telespectador uma imagem visual dessa literatura, um exemplo é o filme *Fúria de Titãs* (2010), que narra as aventuras do semideus Perseu e suas desavenças com os deuses. Essas foram apenas algumas das plataformas que reforçam que essa literatura se mantém, constituindo-se em fonte de análises para os mais variados estudos.

A teórica Mircea Eliade (1972) afirma que é difícil definir o que é um mito, todavia ela apresenta, em seu livro "Mito e realidade", uma tentativa de definição que mais se aproxima ao que o verbete representa. Para Eliade (1972, p. 9),

> [...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.

A descrição da autora vai ao encontro dos objetos aqui analisados, pois ambos possuem entes sobrenaturais protagonistas que, por meio de suas ações, alteraram substancialmente o comportamento da humanidade. Os mitos apresentam uma suposta explicação para a origem de determinados comportamentos e modos de ser da humanidade. Esses comportamentos são explicados de uma forma fantástica, e, a cada transmissão desse conhecimento, ocorre uma adição de novos elementos na narrativa, conforme é contado e recontado.

Na seção seguinte, discorre-se sobre os enredos do conto "*O Roubo do Fogo*" (2005), de Daniel Munduruku, e "*Prometeu*" (2012), de Bernard Evslin, pois as informações apresentadas podem auxiliar na identificação das semelhanças e confluências presentes nas narrativas ora comparadas.

O conto: "O Roubo do Fogo"

A narrativa "*O Roubo do Fogo*" é um dos oito contos que compõem a antologia *Contos Indígenas Brasileiros* (2005), publicada pela Editora Global, escrita por Daniel Munduruku. O escritor é um indígena pertencente à etnia Munduruku, e vencedor de dois prêmios Jabutis na categoria literatura juvenil. O autor possui mais de cinquenta livros publicados, por exemplo, "Kaba Darebu" (2002), "Coisas de Índio" (2003), "Todas as Coisas São Pequenas" (Editora ARX, 2018), "Das Coisas que Aprendi" (UK'A Editorial,

2014) e "Catando Piolhos, Contando Histórias" (2014) (MUNDURUKU, 2018, p. 81).

Vale ressaltar que cada conto presente na mencionada antologia é originário de uma etnia indígena diferente. A narrativa selecionada para esta pesquisa é proveniente da etnia Guarani. O conto em questão narra que, em — tempos antigos —, os Guaranis sabiam da existência do fogo, entretanto este era uma posse apenas dos urubus. Assim, os outros animais, incluindo os humanos, alimentavam-se apenas de alimentos crus.

Os urubus foram os únicos capazes de retirar uma das brasas da fogueira do Sol. Brasas essas que eram tratadas como um tesouro pelas aves, impedindo os homens e os outros animais de possuírem esse elemento natural. Até que um dia, um guerreiro chamado Nhanderequeí reuniu todos os animais e homens da floresta, pois intentava enfrentar as aves gananciosas.

A primeira etapa do plano do guerreiro foi fingir-se de morto próximo do local onde viviam os urubus. As aves — acostumadas a comer apenas comida assada —, resolveram levar o corpo do herói até os seus domínios e, de pronto, já preparam uma fogueira para assá-lo. Todavia, para surpresa dos urubus, ele não queimava. Nhanderequeí havia espalhado em seu corpo uma espécie de resina que o imunizava das chamas.

O herói, aproveitando-se do assombro dos inimigos, levantou-se com um grito, assim, assustando os urubus. Esse grito, por sua vez, convocou todos os outros integrantes de seu "exército", incentivando-os a invadir a morada das aves com o intuito de coletar ao menos uma das brasas, porém, com toda a peleja, as brasas foram pisoteadas. Quando tudo acabou, e os urubus estavam longe, Nhandequereí percebeu que não havia mais nenhuma brasa acesa. Quase desanimando, descobriu que um dos animais, um pequeno sapo-cururu, havia salvado uma das brasas na boca. Dessa forma, obtiveram êxito na empreitada em busca do fogo.

O mito: "*Prometeu*"

O mito do Titã[13] Prometeu, aqui analisado, foi retirado da obra do escritor norte-americano Bernard Evslin, intitulada "Heróis, Deuses e Monstros da Mitologia Grega" (2012). O escritor é conhecido por suas adaptações da mitologia grega e, dentre as várias adaptações apresentadas, para este estudo, foi selecionada a do herói Prometeu, um ser imortal descontente com a precariedade na qual vivia a humanidade. Nesse mito, a humani-

13 - "Refere-se à raça de gigantes da mitologia grega e hoje é um termo utilizado para qualificar coisa de tamanho ou força descomunais" (EVSLIN, 2012, p. 227).

dade foi criada pelos deuses e não recebia o suporte necessário para a vida, suporte como o fogo.

A humanidade comia carne crua e vivia dentro de cavernas. Diante dessa situação, Prometeu questionou Zeus quanto ao porquê de não disponibilizar o dom do fogo aos homens para que se pudessem desenvolver e diferenciar-se dos outros animais. Zeus afirma, então, que os humanos não precisavam do fogo, o que deixou Prometeu descontente. Após um tempo, o titã roubou o fogo e entregou aos homens, que o receberam receosos. A partir disso, os homens começaram a desenvolver-se, a alimentação mudou, construíram cidades, castelos e armas.

Zeus, descobrindo o que Prometeu havia feito, decidiu destruir os humanos, entretanto optou por deixá-los destruírem-se por si mesmos e voltou toda a sua raiva contra Prometeu, que foi capturado e amarrado com grossas correntes ao pico de uma montanha. Diariamente, Zeus enviava dois abutres para devorar o fígado do titã, órgão esse que sempre se regenerava. Prometeu sofreu durante séculos o castigo, até ser libertado pelo semideus Héracles, um dos filhos de Zeus.

Como visto, ambas as obras tratam sobre o elemento fogo, um dos elementos primordiais para o desenvolvimento da humanidade. Tanto Munduruku (2005) quanto Evslin (2012) utilizam diferentes abordagens para descrever — de forma fantástica —, como o ser humano se apoderou de tal recurso. A seguir, é analisado, com mais detalhes, como essas obras promovem um diálogo, mesmo que uma seja inspirada pela mitologia grega e outra pela cultura indígena brasileira.

Convergências e similaridades nas narrativas

Para o alcance do objetivo desta pesquisa foi realizada uma leitura contrastiva, isto é, por meio do cotejo, os textos foram lidos e comparados, concomitantemente, foi realizada a análise (CARVALHAL, 2006, p. 88), assim, foi possível identificar as diferenças e semelhanças entre os textos. A partir dessa leitura foi elaborado o quadro que segue, no qual estão descritos alguns dos elementos presentes nos textos.

	"*O Roubo do Fogo*" (2005)	**"*Prometeu*" (2012)**
Narrador	Narrador Onisciente Neutro 3ª pessoa	Narrador Onisciente Neutro 3ª pessoa
Protagonista/Herói	Nhanderequeí, representação de um indígena da etnia brasileira Guarani	Titã Prometeu
Função para o Fogo	Preparo dos alimentos	Preparo dos alimentos, luz, armas e construções
Antagonista	Urubus	Zeus
Presença de Aves	Urubus	Abutres
Espaço	Floresta	Olimpo e Terra
Desfecho da história	Final Feliz	Final Trágico

Quadro 1. Elementos presentes nos textos analisados (Fonte: elaboração minha).

No que se refere à narração, em ambos os textos é prevalente a utilização do tipo de narrador, nomeado por Norman Friedman (2002, p. 174-175) "Narrador Onisciente Neutro"; esse tipo de narrador possui "[...] predileção pela cena [...]" (FRIEDMAN, 2002, p. 175), em outras palavras, descreve os cenários e personagens por conta própria, sem interferências no texto, como, por exemplo, no excerto do "*O Roubo do Fogo*" (2005):

> Todos os animais ficaram atentos às ações do herói que tratava com muito cuidado aquele pequeno luzeiro. Pegou o na mão e colocou um pouquinho de palha e o assoprou novamente. Com isso ele conseguiu um pequeno riozinho de fumaça. (MUNDURUKU, 2005, p. 18).

Pelo excerto citado é perceptível que o narrador descreve com detalhes as ações dos personagens. Sendo onisciente, a entidade narradora pode descrever o que os animais estão sentindo no momento da ação de Nhanderequeí, assim como possuir o poder de adentrar nos pensamentos do protagonista.

Além disso, o narrador utiliza-se do pronome *ele* para descrever as ações dos personagens e, em certos momentos, ainda permite que os personagens tenham voz, conforme o exemplo retirado do conto *"Prometeu"* (2012, p. 72),

> Zeus ficou furioso e imediatamente apanhou o maior raio de que dispunha. — Se eles querem fogo — disse a si mesmo —, então fogo eles terão! E muito mais do que pediram!

> Vou transformar aquele mísero planeta que eles chamam de Terra em monte de cinzas!
>
> A escolha deste tipo de narrador, pelos autores, talvez, deva-se ao fato de desejarem que os leitores tenham uma visão ampla dos protagonistas, sabendo o que os heróis pensam e o que os outros personagens secundários pensam sobre eles. Desse modo, o leitor, aos poucos, constrói uma certa relação tanto com Nhanderequeí quanto com Prometeu, pois, nessa perspectiva, é possível compreender as motivações de ambos os protagonistas.

Nesta sequência, os protagonistas das duas narrativas são representados, respectivamente, por um deus grego e por um guerreiro indígena. Para Eliade (1972, p. 12),

> [e]mbora os protagonistas dos mitos sejam geralmente Deuses e Entes Sobrenaturais, enquanto os dos contos são heróis ou animais miraculosos, todos esses personagens têm uma característica em comum: eles não pertencem ao mundo quotidiano [sic].

Tanto no conto indígena quanto no mito grego, há a presença das entidades sobrenaturais. Ademais, em "*O Roubo do Fogo*" (2005), os animais se fazem presentes dialogando com o personagem principal do enredo.

Essas relações entre deuses/humanos, animais/humanos, são primordiais para a "constituição e desenvolvimento do conflito dramático" (JUNIOR, 2003, p. 39). Em ambos os textos, os protagonistas tentam, primeiramente, por meio do diálogo, convencer seus antagonistas da melhor decisão, entretanto suas vozes não são ouvidas, por conseguinte, obrigando-os a tomarem medidas mais extremas. Vale destacar que os protagonistas, aqui analisados, possuem suas próprias qualidades, vivem em um tempo, espaço e culturas diferentes, porém possuem o mesmo objetivo: auxiliar os humanos.

O primeiro protagonista é uma representação fictícia de um guerreiro indígena da etnia brasileira Guarani, que reside na floresta de uma forma simbiótica com os animais. No conto, percebe-se o quanto ele é respeitado e admirado, conforme descrito no excerto a seguir:

> Um dia, o grande herói Apopocúva retornou de uma longa viagem que fizera. Seu nome era *Nhaderequeí*. Guerreiro respeitado por todo o povo, decidiu que iria roubar o fogo dos urubus. Reuniu todos os animais, aves e homens da floresta e contou o plano que tinha para enfrentar os temidos urubus, guardiões do fogo (MUNDURUKU, 2005, p. 15).

Já o protagonista Prometeu não é um ser humano, é um imortal da raça titã. Apesar de ser um deus, o personagem apresenta características que o tornam humano, por exemplo, apresenta emoções como a empatia quando questiona e tece dúvidas sobre as condições nas quais os humanos viviam na época retratada na narrativa,

> Prometeu era um jovem titã que não tinha lá muito respeito por Zeus. Embora soubesse que o soberano dos céus se irritava quando lhe faziam perguntas muito diretas, não hesitava em confrontá-lo sempre que queria saber alguma coisa.
>
> Certa manhã, dirigiu-se a Zeus e disse:— Oh, grande Senhor dos Raios, não compreendo o seu propósito. O senhor colocou a raça humana sobre a terra, mas insiste em mantê-la na ignorância e na escuridão (EVSLIN, 2012, p. 69).

É visível que o colosso é humanizado, e assim como Nhanderequeí, são eles que, por si próprios, decidem agir. E são representados de uma forma que recontam ou reconstroem o comportamento humano na narrativa a fim de traçar o motivo das escolhas que os personagens realizaram ao longo do enredo (BARTHES, 1976, p. 38). Qualidades como coragem e força e sentimentos como dúvida, medo e indecisão são características humanas retratadas e identificadas nos protagonistas, o que permite que os leitores se identifiquem com eles.

Em ambas as narrativas, o fogo, o tema, "[...] o assunto central abordado *dramaticamente* pela narrativa [...]" (JUNIOR, 2003, p. 44), representa um desenvolvimento para os povos, tanto na parte da alimentação quanto no que se refere a construções e ao comércio. No "*O Roubo do Fogo*" (2005), o elemento é apresentado visando atender, exclusivamente, à necessidade básica humana da alimentação, conforme descreve Munduruku (2005, p.15), "[e]m tempos antigos os Guarani [sic] não sabiam acender fogo. Na verdade eles apenas sabiam que existia o fogo, mas comiam alimentos crus, pois o fogo estava em poder dos urubus".

No conto "*Prometeu*" (2012), o fogo vai além dessa necessidade, conforme excerto: "Eles vivem em cavernas, andam à mercê dos animais selvagens e das mudanças de tempo. Comem carne crua!" (EVSLIN, 2012, p. 69). Ou seja, o fogo visa suprir diversas necessidades, quais sejam: iluminação, defesa contra animais, aquecimento e alimentação. Apesar da limitação do uso do fogo no conto indígena, isso não diminui o desenvolvimento que o elemento trouxe, visto que os dois heróis, após a posse do fogo, ensinaram ao restante da humanidade a controlá-lo e manejá-lo, utilizando-o para diversas tarefas.

Jean Pierre Vernant, em "*O Universo, os Deuses e os Homens*" (2000), assevera que o fogo proveniente dos deuses e entregue aos homens pelo titã (Prometeu) é um fogo simbólico,

> [...] esse fogo prometéico, roubado pela astúcia, é um fogo 'técnico', um processo intelectual, que demarca a distância entre animais e homens, e consagra o caráter dos homens como criaturas civilizadas (VERNANT, 2000, p. 67).

O fogo técnico, citado por Vernant, foi crucial para que os seres humanos saíssem da era da escuridão, não somente da escuridão física, mas, também, daquela intelectual. O fogo humano, diferente do fogo dos deuses, que, aparentemente, queimava eternamente,

> [...] precisa se alimentar para viver, ele também se reveste do aspecto de um animal selvagem que, quando se enfurece, não pode mais parar. Tudo queima, tanto o alimento que lhe dão como as casas, as cidades, as florestas (VERNANT, 2000, p. 67-68).

Conforme essa afirmação de Vernant (2000), pode-se conjecturar uma hipótese do porquê Zeus decidiu, ao final, não castigar os humanos pela posse insubordinada do elemento. A divindade, provavelmente, tinha noção dessa ambiguidade entre benfeitorias e malefícios que o fogo poderia fornecer. Aliás, Vernant (2000) classifica esse fogo como imperfeito, comparando-o ao homem, pois o fogo "salienta a especificidade do homem, lembra em permanência tanto sua origem divina como sua marca bestial [...]" (VERNANT, 2000, p. 68). Estas são algumas das representações do fogo sobre as quais, no contexto das narrativas, é possível refletir. A relação do elemento com os antagonistas, também, torna-se interessante comentar.

Os antagonistas exercem um papel importante nas tramas, são eles o de Zeus no mito grego e os Urubus no conto indígena. Os Urubus sabiam dos benefícios do fogo, entretanto eram criaturas egoístas, que não se preocupavam com o próximo e tratavam o fogo como um tesouro, não deixando ninguém se aproximar dele. O antagonista Zeus acreditava que os seres humanos eram felizes sem a posse do fogo e, conhecedor das consequências do mau uso do elemento, achava prudente que os homens não tivessem acesso ao elemento, conforme excerto:

> [o]s mortais não conhecem o fogo, é verdade, nem os ofícios que dele advêm. Por outro lado, também não conhecem a doença, a velhice, a guerra, nem aquela peste interior chamada preocupação (EVSLIN, 2012, p. 70).

O discurso de Zeus pode ser relacionado com a passagem bíblica a respeito do Jardim do Éden. Adão e Eva, os residentes do jardim sagrado, tinham toda a liberdade de usufruir do local, com exceção de comer a fruta de certa árvore, a árvore do conhecimento. Desobedecendo a lei imposta pelo Criador, Adão e Eva comeram a fruta e tiveram acesso a informações que eram alienadas a eles. Entrementes, enquanto essas informações eram desconhecidas pelos seres humanos, assim como o fogo, eles viviam em "paz e tranquilidade", mas, quando tomaram ciência de suas existências, o ônus também se fez presente.

Outro elemento que chama atenção em ambas as narrativas são os animais, em especial as aves, que possuem um papel de destaque, e, como afirma o crítico literário Tzvetan Todorov (2006, p. 150), "[s]e os animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico". Diante dessa afirmação, pode-se conjecturar que a presença desses animais representa um caráter simbólico.

Primeiro, os Urubus que residem em regiões (quase) não alcançadas pelos homens, "[t]odos queriam roubar o fogo dos urubus, mas ninguém se atrevia a desafiá-los" (MUNDURUKU, 2005, p. 15), além da altura dos ninhos dos urubus, as aves ainda contavam com o temor que os homens sentiam por elas. Esse cenário pode ser relacionado com o monte Olimpo, residência mitológica dos deuses gregos, perigosa e inalcançada para os mortais.

Segundo, em "*Prometeu*" (2012), o abutre, que é utilizado como um castigo de Zeus ao protagonista. Zeus chamou "[...] dois abutres e mandou que eles comessem lentamente o fígado daquele obstinado amigo dos mortais" (EVLISN, 2012, p. 72). Tanto o urubu quanto o abutre se alimentam de carne crua, o que remete às condições precárias dos humanos antes da posse do fogo, no que se refere à sua dieta e estende-se também às ferramentas e aos recursos disponíveis.

É possível encontrar outras simbologias que podem ser discutidas a partir da ave abutre. No "*Dicionário de Símbolos*" (CHEVALIER, 2001, p. 9), há algumas alegorias para o pássaro, de acordo com a cultura da qual ele é visualizado. Na cultura Maia, o abutre é visto como um símbolo da morte, um animal devorador de entranhas, entretanto, também, desempenha um papel de purificador, visto que transforma a carne, em decomposição, em força vital para o seu próprio corpo. Há também menção aos povos indígenas da América do Sul, nesse contexto, os abutres estão diretamente ligados com o fogo, como elementos purificadores e fecundantes; e essa não dissociação do fogo com as aves remete aos urubus citados por Munduruku, no "*O Roubo do Fogo*" (2005).

Para os povos greco-romanos, o abutre era considerado um pássaro adivinhatório, que trazia pistas de presságios (CHEVALIER, 2001, p. 9). Isto é, para Prometeu é o presságio do seu castigo, ao ver o abutre no céu, tem a certeza do se destino, essa simbologia relaciona-se com o conto do *"Prometeu"* (2012). Diante dessas simbologias, pode-se afirmar que, dependendo da cultura, essas aves revelam várias representações, e a escolha delas (Urubus e abutres) pelos autores foi significativa, pois, assim como o elemento fogo, essas aves podem tanto remeter à morte quanto à renovação.

Esses foram alguns dos elementos identificados e comparados entre os contos. Como visto, os elementos narrativos são apresentados de uma forma característica de acordo com a cultura na qual foram concebidos. Os textos relatam a mesma temática, recontam a mesma história, mas não deixam de ter suas próprias marcas e identidades, tanto estruturais quanto culturais.

Considerações finais

Ao término da análise das duas narrativas, constatou-se que o objetivo desta pesquisa foi alcançado. Verificou-se que as narrativas são semelhantes e diferentes em vários aspectos, em especial, no que se refere aos narradores predominantes, classificados como oniscientes neutros, e, quanto aos protagonistas, suas motivações coincidem, pois não aceitam a privação de um bem precioso para a humanidade.

Os antagonistas, mesmo em sua recusa de compartilhar o fogo, ainda, nutriam certa simpatia com os humanos. As aves estão presentes em ambos os textos, com isso, enriquecendo-os de significados. E, por último, o fogo, elemento transitando em todas as culturas, na mitologia e na floresta, contribui para uma gama de interpretações para quem ler.

Portanto, infere-se que as narrativas se relacionam. A história da posse do fogo pelos seres humanos é narrada de uma forma fantástica, e, mesmo que os textos sejam originários de culturas diferentes, estes dialogam entre si, pois mantêm os mesmos elementos presentes em sua estrutura narrativa, seja de narradores, protagonistas, motivações, temáticas e antagonistas.

Referências

ALSELMI, André Luiz. *Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: SESES, 2016.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J. CLAUDE BREMOND, Claude; ECO, UMBERTO; GRITTl, Fules MORIN, Violette; METZ, Christian; TODOROV, Tze-

van; GENETTE, Gérard (Orgs). *Análise estrutural da narrativa*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Vozes Limitada, 1976, p.19-60.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da Mitologia*: histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de janeiro: Ediouro, 2002.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CHEVALIER, Jean-Claude. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Alain Gheerbrant, com a colaboração de André Barbault (Orgs.). Tradução de Vera da Costa e Silva [et.al]. Rio de Janeiro, José Olympio, 2001.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). *Literatura Indígena brasileira contemporânea*: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EVSLIN. Bernard. *Heróis, deuses e monstros da mitologia grega*. Tradução de Marcelo Mendes. São Paulo: Benvirá, 2012.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166/182, março/maio de 2002. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933. Acesso em: 18 abr. 2021.

JOBIM, José Luis. *Literatura Comparada e Literatura brasileira*: circulações e representações. Rio de Janeiro: Makunaíma; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

JUNIOR, Arnaldo Franco. Operadores de leitura narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria Literária:* abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003.

MUNDURUKU, Daniel. *Contos indígenas brasileiros*. São Paulo: Global, 2005.

MUNDURUKU. Daniel. Escrita Indígena: registro, oralidade e literatura. O reencontro da memória. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). *Literatura Indígena brasileira contemporânea*: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 81-83.

RIORDAM, Rick. *O ladrão de raios.* Intrínseca, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

A colonização da mulher no conto *Ana Davenga*, de Conceição Evaristo (2016)

Maria Josilene de Souza Ferreira[14]
Larissa Gotti Pissinatti[15]

[...] Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito feminino está ainda mais profundamente na obscuridade [...]
(Spivak, 2014).

Primeiras palavras

Olhos D'água corresponde a uma coleção de contos produzidos por Conceição Evaristo (2016), abordando diversas temáticas ao longo das narrativas, principalmente no que se refere às questões sociais. O foco central de Evaristo é a população afro-brasileira, com ressalvas para a pobreza e violência (especialmente contra a mulher). A obra ficcional de Evaristo apresenta uma gama de personagens femininas, dentre elas, Ana (posteriormente conhecida por Ana Davenga), que representa inúmeras mulheres cujos reflexos da colonização marcou significativa e dolorosamente seu corpo.

O conto *Ana Davenga* trata da história de uma mulher, Ana, que se envolveu com um homem que, supostamente, sobrevivia do crime. Ana se doou inteiramente nessa relação, mostrando-se colonizada (duplamente, por ser mulher e por ser negra), além de viver submissa ao seu companheiro, apesentando fortes marcas de apagamento, de sexualidade e de erotização,

---

14 - Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários na Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Membro do grupo de pesquisa Letramento Literário: estudos das narrativas da/na Amazônia. E-mail: josyetavinho@gmail.com

15 - Doutora em Educação pela Universidade Federal de Maringá (UEM). Professora efetiva do departamento de Línguas Vernáculas e do Programa de Pós- Graduação Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia. Vice líder do grupo de pesquisa: Letramento literário: pesquisas de narrativas da/na Amazônia CNPq/UNIR. Email: larissa.pissinatti@unir.br

sendo, ainda, vítima de preconceito, de exploração e de assassinato pela polícia, que invadiu sua casa para matar Davenga.

A presente produção de cunho bibliográfico objetiva mostrar o processo de colonização da mulher afro-brasileira representada por Ana, personagem do conto *Ana Davenga*, evidenciando o apagamento, a inferioridade, a submissão da mulher, bem como a objetificação do corpo e violência contra a personagem feminina.

Abordagem pós-colonial: conceitos e definições

Começaremos esta discussão analisando a epígrafe, na qual apresenta as considerações de Spivak (2014) que trata do subalterno e, em especial, a mulher subalterna que não tem história, menos ainda, tem voz para falar. Ou melhor, podemos abordar a questão da mulher com uma história muito mal contada e que é fortemente silenciada pela produção colonial.

Nesse sentido, apontamos o pós-colonialismo como ferramenta para que o sujeito feminino possa falar e bradar tudo aquilo que foi sufocado e silenciado, desde os tempos mais remotos até a atualidade e assim transformar a condição marginalizada ocupada pela mulher.

A abordagem pós-colonial se ocupa de novas possibilidades para estudar/problematizar a literatura brasileira nos mais variados aspectos, com base nisso, faremos uso dessa abordagem para compreender o processo de colonização da personagem Ana, ressaltando alguns aspectos característicos da colonização do corpo da mulher afro-brasileira.

De acordo com Pagoto e Bonnici:

> O termo pós-colonialismo possui dois sentidos amplos: pode ser usado no sentido temporal ou cronológico – assim usa-se a expressão 'Brasil pós-colonial' para referir-se ao país que está sujeito ao imperialismo da metrópole; ou pode indicar uma conotação conceitual – uma experiência política, linguística e cultural das sociedades que deixaram de ser colônia. Por esse segundo prisma, a teoria pós-colonial investiga ideologia, na maioria das vezes obliterada ou escondida, presente nos textos literários e históricos e as marcas que a colonização deixou nesses textos durante e após a colonização. Dessa forma, pode-se estudar a literatura brasileira nos termos pós-coloniais desde o século XVI até hoje (PAGOTO, BONNICI, 2007, p. 150).

Nesse sentido, faremos uso da segunda concepção referente ao pós-colonial (que trata da conotação conceitual), buscando compreender ou

ressignificar conhecimentos e ideologias acerca da literatura e processo de colonização do Brasil.

De acordo com Thomas Bonnici:

> Queira ou não, toda a literatura brasileira é marcada pelo colonialismo. A narração dos eventos, o suprimento dos textos e a canonização das obras terão novas interpretações quando forem vistos pelo prisma teórico do pós-colonialismo. Ficariam mais claros problemas como a formação da alteridade, a dicotomia entre sujeito e objeto, a ausência e a recuperação da voz do escravo e do colono, a dupla colonização feminina (BONNICI, 2000, p. 272-273).

Sobre o último aspecto citado, o autor acrescenta "o objetivo dos discursos pós-coloniais e do feminismo é a integração da mulher marginalizada à sociedade" (BONNICI, 2000, p. 16), assim, a abordagem crítica pós-colonial vai problematizar a subalternidade da mulher, representada na literatura, muitas das vezes, de maneira estereotipada, em especial a mulher negra e de baixo poder aquisitivo.

Em se tratando da colonização da mulher, Pagoto e Bonnici enfatizam a questão da opressão colonial e submissão patriarcal, presentes ao longo de inúmeras narrativas, inclusive no conto analisado:

> A opressão colonial é resultado da visão do colonizador que, simbolizando a metrópole e todo seu poderio, exerce domínio sob o colonizado – figura representativa da colônia. A metrópole é a autoridade e à colônia não resta mais nada senão demonstrar obediência e docilidade. A submissão patriarcal, por sua vez, é resultado da inferiorização da mulher diante à superioridade masculina. Assim, como a metrópole exerce seu poderio contra a colônia, o homem prova sua superioridade diante da mulher, fazendo dela uma propriedade, como se fosse, enfim, extensão de seu patrimônio territorial (PAGOTO, BONNICI, 2007, p. 151).

O conto *Ana Davenga* mostra claramente a superioridade masculina representada por Davenga, restando à mulher a submissão e opressão. Desta forma, o patriarcalismo traz consigo a inferioridade daqueles que sofreram com a colonização.

No que se refere à colonização e à noção do outro/colonizado, Pagoto e Bonnici destacam:

> Essa noção do outro/colonizado como objeto é mais acentuada quando se trata das mulheres colonizadas, daí a expressão duplamente colonizada relacionada a elas. A experiên-

> cia da mulher colonizada não pode ser reduzida à mesma semelhança do homem colonizado. As mulheres são oprimidas, primeiro pelo próprio sistema de colonização – o colonizador vê o colonizado como objeto e como força de trabalho, num segundo momento elas são discriminadas e reduzidas à mercadoria ou a objeto sexual por ser mulheres. Assim, não se pode fechar os olhos para a diferença de gênero dos colonizados (PAGOTO, BONNICI, 2007, p. 156).

Ana é personagem duplamente colonizada, por ser mulher e por ser negra, tendo seu corpo como objeto de exploração, seja doméstica, seja sexual, vivendo oprimida, apagada e violentada. Além da inferioridade, observamos fortemente estereótipos sobre aqueles colonizados.

Para Figueiredo:

> O estereótipo cria uma falsa representação da realidade que, como é excessivamente repetida, é transformada em "verdade". Não é preciso conhecer o negro, pois "todo" negro é embrutecido; não é preciso conhecer o índio, ele é "sempre" indolente; e sabe-se antecipadamente que "toda" mulata ou mestiça é sensual, a ponto do colonizado perder sua individualidade: "Desumanizado, inferiorizado, o colonizado não existe em sua individualidade. Há um apagamento de todas as diferenças pessoais, pois o colonizador só se refere ao colonizado em bloco, no plural: 'Eles são assim mesmo, preguiçosos, ignorantes..." (FIGUEIREDO, 1998: 66).

Essa falsa representação da realidade é notada até os dias atuais, pois, embora vivamos em um país livre, nós, mulheres, não temos toda essa liberdade, por exemplo, uma roupa curta remete à "prostituição", o choro representa fraqueza, um trabalho braçal representa incompetência, um cabelo crespo representa "a marca da escravidão", dentre muitos outros.

Miguel Nenevé e Sônia Sampaio, ao abordarem o pós-colonial, retratam que "a colaboração do pós-colonial é [...] uma postura anticolonial contra todo tipo de preconceito, de desigualdade e injustiças" (NENEVÉ e SAMPAIO, 2016, p. 16), logo, o pós-colonialismo permite que se adote uma postura de contrariedade ao colonialismo, descentralizando o poder e dando notoriedade à pluralidade, desta vez, de maneira positiva.

A mulher, especialmente a afro-brasileira, está nitidamente relacionada à sexualidade, sensualidade, objetificação e exploração do corpo e da mente. A diversidade, que seria a marca característica dos brasileiros, é vista como algo ruim, marcando negativamente todos aqueles que fogem ao padrão imposto pela colonização.

A colonização da mulher no conto *Ana Davenga*, de Conceição Evaristo (2016)

Ana é personagem do 2º conto (*Ana Davenga*) do livro *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo (2016). O conto evidencia o corpo da mulher colonizada, marcada pela marginalização, preconceito, subalternidade, inferiorização e submissão. Seu corpo é caracterizado de maneira sensual, envolvente, atraente, objetificado principalmente para suprir os desejos carnais dos homens (do "seu" homem). O conto deixa claro a invisibilidade e apagamento da personagem feminina, colocando em evidencia sua subalternidade com relação ao gênero masculino, pois Ana dedicou sua vida ao seu marido, esquecendo de si e de sua identidade, uma vez que adotou o nome de seu esposo para si, passando, agora, a ser conhecida como Ana Davenga.

Ana é uma personagem duplamente colonizada, primeiro, por ser mulher, segundo, por ser negra. Sobre o corpo da personagem, Evaristo (2016) expressa:

> Davenga não estava ali. Os homens rodearam Ana com cuidado, e as mulheres também. Era preciso cuidado. Davenga era bom. Tinha um coração de Deus, mas, invocado, era o próprio diabo. Todos haviam aprendido a olhar Ana Davenga. Olhavam a mulher buscando não perceber a vida e as delícias que explodiam por todo o seu corpo.
>
> Depois de certo tempo, Davenga comunicou a todos que aquela mulher ficaria com ele e nada mudaria. Ela era cega, surda e muda no que se referia a assuntos deles. Ele, entretanto, queria dizer mais uma coisa: qualquer um que bulisse com ela haveria de morrer sangrando nas mãos dele feito porco capado. Os amigos entenderam. E quando o desejo aflorava ao vislumbrar os peitos-maças salientes da mulher, algo como uma dor profunda doía nas partes de baixo deles. O desejo abaixava então, esvanecendo, diluindo a possibilidade de ereção do prazer. E Ana passou a ser quase uma irmã que povoava os sonhos incestuosos dos homens comparsas dos delitos e dos crimes de Davenga (EVARISTO, 2016).

Nesse sentido, é evidente o quanto o corpo da mulher é desejado, (tanto por Davenga quanto pelos outros homens que ali estavam) principalmente para ser usado como objeto de prazer e satisfação. Outro aspecto importante a destacar se refere ao apagamento e silenciamento de Ana ("Ela era cega, surda e muda no que se referia a assuntos deles").

De acordo com Pagoto e Bonnici:

> A redução e a representação da mulher colonizada como objeto (a outra) é muito acentuada nas imagens divulgadas pelas colônias: nas "primeiras [nas colônias invadidas], a pictografia do corpo feminino sexualizado, com fortes conotações de desvios sexuais, reproduzida no século XIX, construí estereótipos do outro diferente, os quais permanecem até o presente. Nas outras, [colônias de colonizadores brancos] o corpo das indígenas (Ameríndias, Aborígines) foi vitimado pelo discurso de poder e usado como recipiente reprodutivo" (BONNICI, 2005: 30). Em geral, o corpo feminino é sexualizado e mero elemento de procriação e a figura da nativa ou mulata sensual são perpetuados na forma de estereótipo, criando um falso realismo. O "corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder" (BHABHA, 1998: 107). O corpo da mulher é explorado por sua força de trabalho e pelos desejos que incessantemente provocam; é usado para satisfação de desejos e são até "valorizadas" como reprodutoras pelo poder de branqueamento da nação. A união da mulher negra com o colonizado branco, nesse caso, é positiva. A máquina colonial, branca e masculina, pode perpetuar seu poder e sua dominação (PAGOTO e BONICCI, 2007, p. 156).

Além do corpo ser considerado atraente, podemos afirmar que ele era tido como objeto sexual, usado para satisfazer as necessidades do Davenga, haja vista que a satisfação de Ana estava em servir seu companheiro, embora isso causasse sofrimento à ela, pois ao mesmo tempo em que ela lhe proporcionava prazer, provocava o choro:

> Às vezes, ficava dias e dias, meses até, foragido, e quando ela menos esperava dava com ele dentro de casa. Pois é, Davenga parecia ter mesmo o poder de se tornar invisível. Um pouco que ela saía para buscar roupas no varal ou falar um tantinho com as amigas, quando voltava dava com ele, deitado na cama. Nuzinho. Bonito o Davenga vestido com a pele que Deus lhe deu. Uma pele negra, esticada, lisinha, brilhosa. Ela mal fechava a porta e se abria todinha para o seu homem. Davenga! Davenga! E aí acontecia o que ela não entendia. Davenga que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha o prazer banhado em lágrimas. Chorava feito criança. Soluçava, umedecia ela toda. Seu rosto, seu corpo ficavam úmidos das lágrimas de Davenga. E todas as vezes que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa. Era como se Davenga estivesse sofrendo mesmo, e

> fosse ela a culpada. Depois então, os dois ainda de corpos nus, ficavam ali. Ela enxugando as lágrimas dele. Era tudo tão doce, tão gozo, tão dor! Um dia pensou em se negar para não ver Davenga chorando tanto. Mas ele pedia, caçava, buscava. Não restava nada a fazer, a não ser enxugar o gozo-pranto de seu homem (EVARISTO, 2016).

Desta forma, Ana servia para satisfazer seu marido, embora a cada ato sexual ela se sentisse diminuída e violentada ("E todas as vezes que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa") pelo fato de Davenga se esvanecer em lágrimas, pois ele sempre termina a relação aos prantos. Podemos considerar, nesse contexto, que mais uma vez Ana foi violentada, sexual e psicologicamente. É uma terra conquistada e explorada por Davenga e age conforme o poderio masculino.

Conforme Pagoto e Bonnici:

> A mulher é a metáfora da colônia. Enquanto o colonizador volta os olhos e seu poder para as terras a serem conquistadas, visando-as como território a ser penetrado e explorado materialmente, o homem, por analogia, vê o corpo da mulher como uma colônia: um corpo que pode, assim, ser penetrado e usufruído como um território geográfico. O homem mostra, portanto, seu poderio das duas maneiras, o que explica a expressão duplamente colonizada atribuída às mulheres: tanto como colonizador de terras quanto da mulher, é ele quem domina e exerce seu poder sob ambas (PAGOTO e BONICCI, 2007, p. 151).

O processo de colonização não se deu de maneira harmoniosa e pacífica, sabemos que os colonizados sofreram bastante com esse processo e, ainda por cima, tiveram que abrir mãos das suas terras, dos seus costumes, das suas tradições, tal qual aconteceu com Ana, mas desta vez por amor.

Ao longo do texto, observamos a erotização do corpo de Ana (mulher negra, marcada, no texto, pela sexualidade e sensualidade):

> Quando Davenga conheceu Ana em uma roda de samba, ela estava ali, faceira, dançando macio. Davenga gostou dos movimentos do corpo da mulher. Ela fazia um movimento bonito e ligeiro de bunda. Estava tão distraída na dança que nem percebeu Davenga olhando insistentemente para ela.
>
> Estava atento aos movimentos e à dança da mulher. Ela lhe lembrava uma bailarina nua, tal qual a que ele vira um dia no filme da televisão. A bailarina dançava livre, solta, na festa de uma aldeia africana. Só quando a bateria parou foi

> que Ana também parou e se encaminhou com as outras para o banheiro (EVARISTO, 2016).

São notórias as marcas de objetificação do corpo de Ana, além disso, notamos, ainda, seu apagamento:

> Desde aquele dia Ana ficou para sempre no barraco e na vida de Davenga. Não perguntou de que o homem vivia. Ele trazia sempre dinheiro e coisas. Nos tempos em que ficava fora de casa, eram os companheiros dele que, através das mulheres, lhe traziam o sustento. Ela não estranhava nada. Muitas vezes, Davenga mandava que ela fosse entregar dinheiro ou coisas para as mulheres dos amigos dele. Elas recebiam as encomendas e mandavam perguntar quando e se seus homens voltariam. Davenga às vezes falava do regresso, às vezes, não. Ana sabia bem qual era a atividade de seu homem. Sabia dos riscos que corria ao lado dele. Mas achava também que qualquer vida era um risco e o risco maior era o de não tentar viver. E naquela noite primeira, no barraco de Davenga, depois de tudo, quando calmos e ele já de olhos enxutos, — ele havia chorado copiosamente no gozo-pranto — puderam conversar, Ana resolveu adotar o nome dele. Resolveu então que a partir daquele momento se chamaria Ana Davenga. Ela queria a marca do homem dela no seu corpo e no seu nome (EVARISTO, 2016).

O amor era tanto por Davenga, que Ana dedicou-se à ele, viveu a vida dele e, aos poucos, sumiu, ressurgindo como “Ana Davenga”. Logo, percebemos a perda da identidade e a invisibilização. Sobre a invisibilização da mulher, Lugones (2014, p. 941) enfatiza:

> [...] além da raça como um paradigma colonial extremamente significante para o desenvolvimento do processo colonialista, o gênero também fez parte de um processo articulado em que a invisibilização da humanidade da mulher e dos colonizados, evidenciasse o modelo ocidental de humanidade. Portanto, nessa perspectiva, quando se fala em colonialidade, raça e gênero, busca-se compreender o debate que María Lugones chama “colonialidade do gênero’” e também a possibilidade de o superar por meio de um “feminismo decolonial’”.

Lugones (2014) estabelece que precisamos acabar com essa colonialidade do poder por meio do feminismo decolonial, pois somente assim a questão da invisibilidade da mulher (do colonizado) irá se esvair. Nesse sentido, frisamos que os estudos pós-coloniais, problematizam essa questão e buscam descolonizar o pensamento e o conhecimento, em se tratando da

mulher, apresentamos o feminismo decolonial para essa contestação e descolonização.

Percebemos que Ana vivia submissa ao seu marido, pois teve que mudar toda a sua vida para viver a vida dele e, como resultado, fez parte da morte de Davenga:

> Ana estava feliz. Só Davenga mesmo para fazer aquilo. E ela, tão viciada na dor, fizera dos momentos que antecederam a alegria maior um profundo sofrimento. Davenga estava ali na cama vestido com aquela pele negra, brilhante, lisa que Deus lhe dera. Ela também, nua. Era tão bom ficar se tocando primeiro. Depois haveria o choro de Davenga, tão doloroso, tão profundo, que ela ficava adiando o gozo-pranto. Já estavam para explodir um no outro, quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de armas em punho. Mandaram que Davenga se vestisse rápido e não bancasse o engraçadinho, porque o barraco estava cercado. Outro policial do lado de fora empurrou a janela de madeira. Uma metralhadora apontou para dentro de casa, bem na direção da cama, na mira de Ana Davenga. Ela se encolheu levando a mão na barriga, protegendo o filho, pequena semente, quase sonho ainda (grifos nosso) (EVARISTO, 2016).

A submissão de Ana fez com que ela sofresse todas as consequências, inclusive ser considerada como criminosa, tal qual Davenga, acarretando na sua morte. Vale destacar que Ana estava grávida, o que confere feminicídio e infanticídio ("Ela se encolheu levando a mão na barriga, protegendo o filho, pequena semente, quase sonho ainda"), pois ambos, nesse contexto, eram inocentes, mas que sofreram os danos.

Sobre o sentimento que Ana sentia durante e após as relações sexuais com seu companheiro ("Era como se Davenga estivesse sofrendo mesmo, e fosse ela a culpada"), Rodrigues (apud MOLINA e GOMES, 2002, p. 86-87) aponta:

> [...] sentimentos de humilhação, ira, vergonha e impotência; preocupação constante pelo trauma; auto-culpabilização, com tendência a reviver e perceber o acontecimento como responsável principal pelo mesmo; perda progressiva de autoconfiança pelos sentimentos de impotência por ela experimentados; alteração do sistema de valores, em particular, quebra de sua confiança nos demais e na existência de uma ordem justa; falta de interesse e motivação para atividades e afeições prévias; incremento de sua vulnerabilidade com temor a viver em um mundo perigoso e perda de controle

> de sua própria vida; diminuição da autoestima; ansiedade, depressão, agressividade; alterações do ritmo e conteúdo do sono, disfunções sexuais; dependência e isolamento; mudanças drásticas no estilo de vida, medo de frequentar os lugares de costume etc.

Ana sentia-se culpada pelo choro de Davenga, o que a deixava infeliz, tendo em vista que a cada ato ela sofria muito, talvez até mais que ele, diminuindo cada vez mais sua autoconfiança e autoestima, até porque Ana/sujeito não existia mais.

Viver em prol de Davenga, fez com que Ana somasse mais um número para os casos de feminicídio, desta vez, provocado pela polícia, que estava atrás de um criminoso e, consequentemente, acarretou na morte da personagem e de seu marido:

> De cabeça baixa, sem encarar os dois policiais a sua frente, Davenga pegou a camisa e desse gesto se ouviram muitos tiros. Os noticiários depois lamentavam a morte de um dos policiais de serviço. Na favela, os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana, que morrera ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga (EVARISTO, 2016).

Podemos associar a situação vivenciada por Ana à missão civilizatória colonial, que flagelou o corpo dos colonizados, principalmente o corpo da mulher. De acordo com Lugones:

> A missão civilizatória usou a dicotomia hierárquica de gênero como avaliação, mesmo que o objetivo do juízo normativo não fosse alcançar a generização dicotomizada dos/as colonizados/as. Tornar os/as colonizados/as em seres humanos não era uma meta colonial. A dificuldade de imaginar isso como meta pode ser vista nitidamente quando percebemos que a transformação dos/as colonizados/as em homens e mulheres teria sido uma transformação não em identidade, mas em natureza. E colocar os/as colonizados/as contra si próprios/as estava incluído nesse repertório de justificações dos abusos da missão civilizatória. A confissão cristã, o pecado e a divisão maniqueísta entre o bem e o mal serviam para marcar a sexualidade feminina como maligna, uma vez que as mulheres colonizadas eram figuradas em relação a Satanás, às vezes como possuídas por Satanás (LUGONES, 2014, p. 938).

Contudo, a colonização sofrida por Ana está associada principalmente ao fato dela ser mulher, o gênero feminino vem sendo algo de fortes críticas e marginalização ao longo da história da humanidade, perceptível desde a

implementação do capitalismo, que relegou à mulher a função de produção e reprodução humano e, a partir daí, dilacerou sua vida e sua história.

Considerações finais

Ana representa inúmeras mulheres cuja colonização deixou profundas marcas, principalmente com relação ao seu corpo, que é objetificado, explorado sexualmente, alvo para o preconceito e violência. Ana, por amor, envolveu-se e esqueceu de si, vivendo em prol do seu companheiro, sendo submissa, silenciada e oprimida diariamente.

No que se refere à Ana, o conto deixa claro a sua submissão sexual, a perda de identidade, a discriminação com relação aos colegas do seu companheiro, bem como o preconceito contra a mulher, fortalecendo estereótipos, a ideia de posse do marido, a sensualização do corpo feminino e, por fim, o feminicídio.

Os estudos pós-coloniais problematizam essa questão da mulher colonizada, na tentativa de contestar e subverter a imagem da mulher tanto na sociedade quanto na literatura. Haja vista que Ana não é a única mulher que sofreu com o processo de colonização, inúmeras outras são retratadas de maneira estereotipada e marginalizada.

Portanto, cada vez mais se faz necessária a abordagem pós-colonial na leitura e ressignificação da literatura, que, ao problematizar, permite que nos depredamos das amarras sociais e estigmas fortemente enraizados, inclusive na epistemologia, permitindo a descolonização do corpo, da memória e do conhecimento.

Referências

BONNICI, Thomas. O Pós-colonialismo e a Literatura: estratégias de leitura. Maringá: Eduem, 2000.

EVARISTO, Conceição. Olhos d'água. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

NENEVÉ, Miguel; SAMPAIO, Sonia Maria. Pós-colonialismo: Promovendo diálogos. In: FERREIRA, Carlos Roberto Wensing; PISSINATTI, Larissa Gotti; FERREIRA, Uryelton de Sousa (org.). Pós-colonialismos uma leitura política dos textos literários. São Carlos: SCIENZA, 2016.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Revista Estudos Feministas, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

PAGOTO, Cristian; BONICCI, Thomas. A dupla colonização da mulher no romance A Escrava Isaura (1875), de Bernardo Guimarães. ISSN: 1517-7238, v. 8, nº 15, 2º sem, 2007, p. 147-164.

RODRIGUEZ, Enrique Esbec; JARABO, Gregório Gomes. Psicología Forense y Tratamiento Jurídico Legal de la discap. Apud: MOLINA, Antonio García-Pablos de Molina; GOMES, Luiz Flávio. Criminologia. 4. ed., rev., atual e ampl. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2002, p. 86-87.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: UFMG, 2014.

O mito do boto na coletânea de contos - Na beira do barranco: estórias crendices sentimentos e humor de caboclos do madeira (2005), de Raimundo Neves de Almeida

Tatianna Melo de Lima[16]
Maria Rosângela Soares Almeida[17]

[...] o mito e a poesia assumem o papel histórico complementar de memória estética dos homens. E neles – mítico e poético – contribuem para situar o presente em relação ao passado, reorganizando o passado em função do presente.
(João de Jesus Paes Loureiro)

Introdução

Estudar e discutir a coletânea de contos *Na beira do barranco: estórias crendices sentimentos e humor de caboclos do Madeira*, de Raimundo Neves de Almeida, é conhecer um novo mundo e para isso é necessário que estejamos abertos, para que possamos fazer uma leitura e pesquisa sem pré-conceitos, pois, nos deparamos com a cultura do povo ribeirinho, que é repleta de histórias e mitos. Destaca-se o trabalho *Cultura amazônica uma poética do imaginário*, de João de Jesus Paes Loureiro que nos possibilita a compreensão da identidade por meio do mito na Amazônia.

Para a compreensão do sujeito que vive nas florestas é necessário mais que perceber o meio social em que ele está inserido, faz-se necessário ouvir o universo mitológico que carrega e traz para sua realidade, tornando-o parte de sua cultura. Assim, o que vamos abordar não tem pretensão de apresentar alguma novidade, mas talvez, uma visão diferente, a partir da compreensão de um autor amazonense.

16 - Mestranda em Estudos Literários – PPGMEL/UNIR; professoratatiannamelo@gmail.com.
17 - Mestranda em Estudos Literários – PPGMEL/UNIR; mrosangelasoares@outlook.com.

O mito enquanto instrumento cultural possibilitou muitas reflexões sobre identidades e culturas, promovendo mudanças na forma de perceber e aceitar as ideologias do outro. Se não possibilitou a liberdade na vida do sujeito amazônida, por exemplo, ao menos abriu espaço na esfera social para que as suas identidades fossem vistas e estudadas. Desta forma, a descriminalização do mito, pode fazer com que o ribeirinho ousasse sair dos padrões sociais identitários e manifestasse suas reais condições enquanto sujeitos.

Portanto, o objetivo deste trabalho é discutir a representação do mito do boto na coletânea de contos - *Na beira do barranco: estórias crendices sentimentos e humor de caboclos do madeira (2005)*, de Raimundo Neves de Almeida. A pesquisa possui teor bibliográfico de cunho qualitativo e as definições teóricas aqui abordadas basearam-se em autores como: Almeida (2005); Eliade (1972); Loureiro (2015); Nora (1993); Veyne (1998); entre outros. Após o levantamento das referências, os contos foram analisados e deles extraídos trechos para sustentar a presente proposta.

1. A significação do mito na cultura ribeirinha

Desde a antiguidade, o homem se revela um ser envolvido entre o mundo real e o imaginário. A história da humanidade está repleta de exemplos desse envolvimento: a mitologia grega, a romana, a indígena, a cristã. Todos esses exemplos nos colocam diante do dilema do homem em explicar os acontecimentos da vida cotidiana a partir de eventos sobrenaturais. Enquanto a história busca representar a realidade, assim como o estudioso Paul Veyne discorre: "[...] a história é uma narrativa de eventos reais que têm o homem como ator". (VEYNE, 1998, p.17-18). Ao discutir a aproximação entre a história e literatura, o autor afirma que:

> A história é anedótica. Ela interessa porque narra, assim como o romance. Apenas distingue-se do romance num ponto essencial. Suponhamos que me descrevam uma revolta e que eu saiba que a intenção é contar-me história e que essa revolta aconteceu realmente; eu a verei como tendo acontecido num momento determinado, com um determinado povo; tomarei por heroína essa nação antiga que me era desconhecida há um minuto e ela se tornará, para mim, o centro da narrativa, ou melhor, seu suporte indispensável. Assim procede todo leitor de romance (VEYNE, 1998, p.23).

Assim também acontece com a narração mítica, quando ela é contada ou escrita por um povo de uma determinada cultura, passa a ser um acontecimento verdadeiro para aquelas pessoas na qual o fato imagético foi narra-

do e do qual se tornaram testemunhas. Os personagens sendo seres visíveis ou invisíveis são tidos como parte da cultura daquela comunidade, não se distinguindo como seres diferentes, mas que se tornaram parte da história daquela localidade onde o mito é vivenciado.

Nesse sentido, essas narrativas míticas tidas como verdadeiras para as populações que vivenciam da mesma cultura têm um grande valor histórico e, como toda história devem ser registradas, embora existam algumas civilizações, em que os mitos são vivenciados apenas através da oralidade. Daí a importância do registro escrito para que essas histórias narradas não se percam, pois é através da memória que se constrói a história de um povo.

Podemos comparar a questão do desaparecimento de várias narrativas mitológicas em algumas sociedades com o pensamento de Pierre Nora (1993), quando descreve a respeito do esfacelamento da história-memória citando como exemplo o fim dos camponeses no apogeu do crescimento industrial:

> Fim das sociedades-memória, como todas aquelas que asseguravam a conservação e a transmissão dos valores, igreja ou escola, família ou Estado. Fim das ideologias-memórias, como todas aquelas que asseguravam a passagem regular do passado para preparar o futuro; quer se trate da reação, do progresso ou mesmo da revolução. Ainda mais: é o modo mesmo da percepção histórica que, com a ajuda da mídia, dilatou-se prodigiosamente, substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade (NORA, 1993, p.8).

Percebemos pela citação acima, que com o progresso há um certo apagamento da memória histórica de certas sociedades devido às ideologias culturais e religiosas impostas pelos colonizadores e à não valorização da cultura do outro. Atualmente, podemos afirmar que isso vem ocorrendo, principalmente com o advento do avanço tecnológico, com muitas narrativas orais, especialmente das populações tradicionais, que estão desaparecendo.

É nesse sentido que o presente artigo aborda a temática da representação dos mitos amazônicos, pois considera-se de suma importância fazer um resgate e registro escrito das narrativas míticas contadas pelas populações ribeirinhas a fim de assegurar às futuras gerações o contato com essas histórias e preservar a memória desses povos tradicionais da Amazônia. Como afirma Pierre Nora (1993, p. 9): “A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos”; sendo assim, revisitando esses mitos, estaremos revivendo e mantendo vivas toda a história e a identidade de um povo.

É importante também descrevermos a influência do mito para a configuração da cultura do sujeito amazônida, seguir a voz que sai dessas veredas é interagir diretamente com um discurso imaginário, que as ideologias configuram como sendo o mais próximo possível do real, já que o espaço da Região Amazônica possui um papel fundamental na materialização de simbologias e, consequentemente, no surgimento de histórias, servindo como plano de fundo para muitos escritores. Paes Loureiro, escritor paraense contemporâneo, solidifica a Amazônia em suas produções. Para o autor: "Todo mito revela uma paisagem, na medida em que toda paisagem incorpora atributos míticos". (LOUREIRO, 2015, p. 250).

É fato que para Loureiro, o mito existe enquanto condição cultural, uma vez que este entra em contato direto com a linguagem, a ideologia sustenta a criação e, a linguagem materializa o produto. Assim, devemos entender que:

> É próprio do poético ter a dimensão de mito, tornando-se dimensão transfiguradora de fases históricas que são entendidas e idealizadas como épocas das origens, como se nelas tudo estivesse nascendo. Como se tudo estivesse em perene começo. Um exemplo seria o da Grécia Antiga, outro o da Amazônia até praticamente os dias atuais. São épocas históricas de evolução social equilibrada em que se percebe uma especial relação com a natureza e em que os grandes choques de mudança ainda não aconteceram. É nesses contextos que o mito e a poesia assumem o papel histórico complementar de memória estética dos homens. E neles – mítico e poético –contribuem para situar o presente em relação ao passado, reorganizando o passado em função do presente. A presença desses fatores, analisados em culturas como a da Amazônia, pode revelar o papel imaginário estetizador e poetizante, no conjunto de funções que a constituem e a estruturam (LOUREIRO, 2015. p. 88).

Nesse sentido, podemos perceber como o real e o imaginário estão sempre em constate união, em planos culturais e ideológicos. Em relação à natureza do cenário amazônico, notamos como há diferentes formas de se expressar, sendo a protagonista em todas as produções culturais que reza o cenário local, por isso, não é ela que vai se adaptar ao homem da floresta e sim, os mitos sustentarão as suas ações. Há sempre uma narrativa para amparar, por exemplo, a queda de parte de um barranco, o surgimento ou desaparecimento de uma ilha e daí por diante.

Na cidade de Humaitá, interior do Estado do Amazonas, sustenta-se o mito de uma cobra grande que fica embaixo da igreja matriz católica que

fica localizada na orla da cidade, e quando a cobra se mexe uma grande tragédia acontece. De forma que o mito se torna uma realidade cultural, que é contada de gerações para gerações e que confere realidade à imaginação, por meio de conhecimentos internalizados. Desta forma, o conhecimento só é repassado se existir alguém disposto a acreditar em seus discursos e o tomar como real, pois é verdade que:

> É possível que a contemplação devaneante seja uma das atitudes do caboclo, do homem amazônico, propiciadoras de um *ethos* próprio em sua cultura, gênese dessa teogonia do cotidiano que vai povoando de deuses e mitos os rios e a floresta. Um povoamento de seres com os quais os homens convivem sob a dominância de um sentimento estetizador que tece a teia dessa cultura, fator de coesão social e condicionador de comportamentos (LOUREIRO, 2015, p. 206).

O que podemos afirmar é que Paes Loureiro recria uma nova forma de pensar o mito amazônico e, principalmente, o que pensar acerca desse mito; a ficção possui o poder de materializar um mundo no qual todos os sujeitos tenham suas necessidades e valores revelados dentro de um espaço social, cultural e ideológico específicos. Passaremos a evidenciar como o mito se configura nos contos da obra em questão, que têm como tema específico o boto, e como contribui para reconhecermos a identidade cultural cabocla amazônica.

2. Análise da representação do mito do boto da amazônia nos contos: O poder misterioso do olho do boto e O boto do lugar “poranga”

As narrativas ribeirinhas amazônicas apresentam uma forte característica das identidades dos sujeitos que nesta Região habitam, ou seja, possuem determinado aspecto que é constitutivo dos habitantes, a interação com o lado imaginário dos seres que moram às margens dos rios, lagos, igapós, igarapés e outros. É interessante refletirmos que esses espaços possuem um poder de fascinar o homem com seus mitos, lendas, causos e contos, que em comum, se relacionam pelo fato de serem precedentes da tradição oral. O que nos liga ao discurso de Mircea Eliade (1972) quando o estudioso reflete acerca dos mitos em oposição às lendas e aos contos, fato que por mito entende-se as “histórias verídicas” enquanto que os contos e as lendas são “histórias falsas”, já que os mitos carregam discursos culturais enraizados em muitas gerações. Almeida apresenta o Boto no conto “*O poder misterioso do olho do boto*”, no qual um discurso de veracidade se materializa:

> Os botos da Amazônia têm fama de serem namoradores e gamados por mulheres. Seus olhos, quando secos e "curados" pela pajelança, atraem, misteriosamente, as mulheres, aos que o portam consigo, no bolso da calça ou da camisa. Assim acreditam os caboclos.
>
> Segundo o seu Pedro-da-Onça, o negócio parece ter mesmo fundamento. Contava ele:
>
> "No Baeta, um lugarejo do Madeira, morava um indivíduo de nome Clorofilo. Era feio como uma visagem: branquelo, enferrujado, torto de um defeito na coluna, mal trajado, cabeludo, barbado e fedorento como mucura. Mesmo assim, as moças do local não o deixavam sossegado. Nas festas as mulheres rasgavam-se brigando por causa dele. Não era casado, mas era quem mais tinha filhos naquela redondeza. Dona Maroca chegou a deixar o marido por causa dele. A Josefina era noiva de um comerciante, porém, no dia em que o conheceu numa festa, não quis mais saber do noivo e chorava pelo Clorofilo como uma louca. E a fama dele espalhou-se nos povoados vizinhos.
>
> Para as mulheres ele era uma "estrela luminosa", e para os homens um bicho feio e repugnante (ALMEIDA, 2005, p. 35-37).

A figura mitológica do boto mostra-se atual e, nas entrelinhas dos acontecimentos podemos desvendar conflitos que, de certa forma, se camuflam nas considerações mitológicas, sendo assim, muito mais do que um relato mítico. Por trás das ações do Boto e, por meio do testemunho de suas enamoradas, há um grito de socorro às condições obscuras pelas quais muitas mulheres passaram e que foram escondidas, o que nos leva a interpretar as considerações de Eliade (1972) ao descrever que o mito é uma "realidade viva", sua ação se organiza por meio de um enredo na qual o tempo e espaço são sempre os mesmos, porém, os personagens que dão vida às circunstâncias mitológicas, em sua maioria, possuem sérias complexidades.

Tal aspecto pode ser analisado, com a mesma conjuntura no conto: *"O boto do lugar Poranga"*, no qual relata-se acerca de outras espécies de boto como: o boto vermelho, laranja e o tucuxi. Almeida inicia seu discurso propondo:

> Sabemos que os caboclos amazonenses têm pelos botos um certo respeito, sabedores de que, eles são misteriosos. Não falta, entre eles, quem conte "causos" admiráveis de botos, principalmente de botos vermelhos ou laranjas, que são os mais respeitados e temidos, embora sejam os tucuxís os mais brincalhões.

> Contam, por exemplo: Que eles se transformam em pessoas vestidas elegantemente, que vão às festas, que andam em canoas conversando animadamente, que namoram as mulheres, chegando a engravidá-las e que muitos deles são espíritos encantados (ALMEIDA, 2005, p.138).

É tradição nas comunidades ribeirinhas da Amazônia reconhecer nas cores que distinguem os botos seus sensos de humor. Além disso, esse animal, enquanto representante de um mito, carrega em suas significações diversas ideologias, o que o coloca em condição de poder frente à sociedade humana; o boto possui a capacidade de se materializar em humano galanteador, sendo dessa forma uma figura mitológica dissimulada, astuta e estrategista.

As características descritas podem ser encontradas no conto: *"O poder misterioso do olho do boto"* quando Clorofilo, sujeito feio e sedutor é descoberto pelos outros homens enciumados, pois era somente Clorofilo que detinha o interesse das mulheres daquela localidade.Nesse caso, a narrativa apresenta que:

> E a rapaziada do lugar vivia enciumada e revoltada com o tal Clorofilo. Não queria nem vê-lo mais nas festas.
>
> E todos perguntavam: - "Que diabo tem o Clorofilo para arranjar mulher?"
>
> Finalmente, numa noite de festa, os enciumados resolveram descobrir o segredo do Clorofilo.
>
> Logo que começou o forró na casa do Zé Macambira, Clorofilo entrou na sala, e foi como se alguém tivesse jogado um grão de milho no meio de muitas galinhas, não deu pra quem queria.
>
> A festa estava animada, quando, propositadamente, a rapaziada armou uma confusão danada no meio da sala, e então, agarraram o Clorofilo, arrastaram-no para o terreiro, esbofetearam-no, dando-lhe em seguida um banho de urina. E, ameaçando-o, passaram a interrogá-lo sobre o mistério que o fazia gracioso aos olhos de todas as mulheres. No princípio ele resistiu em não contar, mas depois vendo que estava envolvido numa enrascada, botou a boca no mundo, contando:
>
> - Vocês conhecem o velho Carioca, aquele curandeiro famoso?
>
> - Sim. Responderam todos os que o maltratavam. (Afinal, não existia na região quem não conhecesse o velho Carioca).

> - Foi ele quem "curou" para mim este olho do boto que carrego no bolso. Quando olho para uma mulher, basta pegar no olhinho, para ela se apaixonar por mim (ALMEIDA, 2005, p 37-38).

Diversos relatos existem acerca dos poderes dados aos órgãos do boto, sabe-se que ferir o animal é assinar sua condição de azar em todos os aspectos, pesca, caça e, até mesmo, nas relações sexuais; mas, é importante descrever que Clorofilo não era um boto, e sim, um sujeito que estava se beneficiando de partes desse animal, o que livra os outros homens da perversa condição de urucubaca. No cenário de mitos amazônicos, o sujeito que pretende um benefício quando está sendo pressionado pelo algoz deve negociar a sua liberdade.

É de conhecimento, por exemplo, os mitos como o do curupira que, não diferente do boto, maltrata as pessoas que se perdem nas florestas e ficam sob sua vista, chegando a exigir cachaça, fumo e outros para libertar o ser humano. No que se refere a essa característica dada ao boto, o conto: *O boto do lugar "Poranga"* apresenta semelhante condição quando o personagem seu Nogueira fala do boto vermelho, lá da comunidade ribeirinha do lago do Antônio:

> É, exatamente, de um boto vermelho, lá, do lugar "Poranga", no lago do Antonio, que o seu Nogueira contava esta história:
>
> "Desde quando conheci aquele lugar, muito me admirava da grande quantidade de botos que ficava boiando, a cada instante, no rio, em frente ao porto do lugarejo e que, entre eles, havia um grande e bem avermelhado do qual as pessoas do lugar contavam "causos", os mais diversos, e o qual passei a observar com maiores detalhes, notando mesmo, um certo destaque entre eles e os demais.
>
> Numa tarde, quando me preparava para tomar o banho no rio, apanhei uma garrafa de pinga e sentei-me na proa do barco, onde tomava alguns tragos e, como de costume, distraía-me a olhar os botos boiando. Foi quando vi aquele enorme boto saltando fora d'água, em pé, tocando aqui e acolá a água com a ponta do rabo. Desaparecendo bem lá na frente, de onde voltava novamente, vindo boiar, barulhento, perto do barco ou soltar grandes escumas, repetindo a demonstração várias vezes.
>
> Numa expressão de brincadeira, enchi o copo de pinga e joguei n'água, dizendo: Toma, bebe esta dose e vai embora (ALMEIDA, 2005, p. 138-139).

O boto, bem como a maioria das figuras mitológicas da Amazônia, possui uma característica em comum, a "traquinagem", fator que estava sendo uma barreira para que o pescador conseguisse seu intento, o que nos faz questionar acerca da figura deste animal e sua relação com o ser humano devido suas complexidades, pois:

> O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento teve lugar pela primeira vez (ELIADE, 1972, p. 18).

Assim, a reação do boto ao ir embora, associada às ideologias identitárias assumidas por seu Nogueira naquele instante, foi o estopim para a fomentação cultural de uma ação corriqueira durante a pescaria, batizada pelo mito. Como Nogueira explica:

> "Como que obedecendo, o boto desapareceu. Para a minha surpresa, a partir daquele dia, todas as tardes o boto voltava e vinha fazer as mesmas peraltices, até que eu lhe jogasse outra dose de cachaça". (ALMEIDA, 2005, p. 139).

A verdade ribeirinha leva os seres mitológicos para dentro de suas casas, no caso em questão, o boto, para dentro de suas cabeças, tornando-o parte de seu dia a dia.

O que queremos representar é o fato de que não há como abrir mão de uma identidade assumida, ainda que esta seja mitológica, as identidades se fortalecem e se entrelaçam nas ações corriqueiras, tal condição foi vista, ainda no conto em questão, quando seu Nogueira pretendia se livrar do boto. Nas palavras da narrativa:

> Um dia aqueles botos que boiavam no rio, quase ao alcance das minhas mãos, trouxeram-me a ideia de arpoar um deles.
>
> Indo à cidade, comprei um arpão e alguns metros de corda grossa, coloquei numa das pontas da corda uma grande boia de madeira leve e na outra o arpão, como fazem os pescadores de peixe-boi e pirarucu. Arranjei, com um pescador, uma haste de madeira pracuúba, forte e resistente e fiquei preparado para, num dia qualquer, agir conforme eu havia imaginado, certo de que a brincadeira ia ser bem divertida. Segundo os caboclos, o boto arpoado corre muito e com bastante velocidade, fazendo deslizar a canoa do arpoador, com a velocidade de um bom motor de popa.
>
> De volta à "Poranga", logo que o meu barco encostara, o boto misterioso apareceu fazendo as suas demonstrações, como antes. E eu disse ao amigo que estava comigo: Ama-

> nhã vou arrumar uma canoa e dar uma arpoada nesse boto, para ele deixar dessas "sacanagens". Quero que ele mostre se é mesmo misterioso!
>
> Naquela noite, eu ia dormir sozinho no barco que estava ancorado no porto. Já estava acostumado a fazer isso, sem que ninguém me tivesse incomodado.
>
> Anoiteceu. A noite estava muito escura e fria, por isso, cedo amarrei a rede e deitei-me. Ainda estava acordado, pensando na vida, quando percebi que alguém havia subido de dentro d'água para o barco, sentando-se na beira do mesmo que, por ser pequeno, ficou tombado para aquele lado. De onde comecei a escutar a água escorrendo de alguém, que estava molhado, pingando no rio. Não tive medo, mas pensei logo: É o boto!
>
> Devagar, estendi o braço e apanhei a lanterna que deixei ao meu alcance e, certo do local onde estava o meu visitante, foquei a lanterna. Tão rápido como a própria luz, o ser misterioso lançou-se na água, deixando o barco a balançar-se e a água do rio ondulada, quando ouvi que um boto boiava ali perto.
>
> Tenho certeza de que, quando foquei a lanterna, vi um vulto que não tive tempo para observá-lo melhor, ficando consciente de ter sido o boto que viera visitar-me. Desde aquele momento, desisti da ideia de arpoar aquele ou outro boto qualquer, certificando-me de que, de fato, os botos são misteriosos (ALMEIDA, 2005, p. 139-141).

O caboco é consciente dos perigos de enfrentar o boto, a astúcia do animal o leva a um tom de ameaças, não restando alternativas ao nativo se não ceder as suas vontades. Há, nos relatos de moradores das margens dos rios, a vivência de que a "Mãe Natureza" está intimamente ligada ao boto, logo, ferir ao boto é se desligar dos vínculos com a natureza, não por vontade própria, mas, por força desta. Tal condição é vista, ainda no mesmo conto, quando seu Nogueira relata um causo no qual um homem saiu para pescar e o boto o impedia de tamanha ação. O argumento mostra que:

> Quando chegou, a sua filha pequena que o esperava no porto, perguntou-lhe:
>
> - Papai, o que o senhor trouxe para comer?
>
> - Nada. Hoje, um cardume de botos não me deixou pescar; em todos os lugares onde eu estive, ele esteve também e espantou tudo.
>
> Ela falando para o lado do rio, onde os botos estavam boiando, disse:

> - Sem-vergonhas, vocês não deixaram o papai pescar nenhum peixe, por isso, vamos dormir com fome. Se vocês são mesmos misteriosos, joguem um peixe aqui na terra para nós jantarmos!
>
> Mal acabara de falar, um grande cardume de botos estourou no rio, e os botos pulando vieram em direção à beira, e naquela confusão toda, trouxeram até à praia, um grande tambaqui que, sem força, encostou-se debatendo, o qual a menina e seu pai agarraram e acabaram de matar, o que lhes proporcionou um jantar farto e saboroso.
>
> O caso ficou conhecido e atribuído ao boto misterioso. Realmente, os bichos não são de brincadeiras! (ALMEIDA, 2005, p.141-142).

O relato em questão nos mostra que o mistério da natureza ainda está longe de ser revelado, pois a identidade concebida por meio do mito está em constante mutação, sendo moldada e remoldada todos os dias. É importante também compreendermos que analisar discursos como os que foram inseridos nos contos em questão é necessário, não somente para a divulgação literária, mais que isso, ao se propor tais reflexões se mergulha no íntimo da cultura do outro, um lado que, muitas vezes, nem os próprios nativos conseguem explicar.

Portanto, ao nos depararmos com esses textos, nos é oportunizado ressignificar o sujeito amazônida, seus causos, ideologias e, abrir os olhos do mundo para esses homens que atuam em suas regiões por meio de culturas próprias, e também atribuir vozes aos povos da floresta que durante muitos anos foram silenciadas, tendo a oportunidade de serem ouvidas por meio da reescrita de suas histórias.

Considerações finais

*Na beira do barranco: estórias crendices sentimentos e humor de caboclos do madeira s*e destaca por apresentar uma narrativa com as reais configurações da sociedade cabocla, no qual o mito amazônico ilustra a importância para o universo do pesquisador. Procuramos elencar fatores a partir dos quais o grito cultural do caboclo ribeirinho possa ser ouvido e aceito por outras culturas, a questão da identidade cultural está diretamente ligada à absolvição de ideologias culturais que estruturam essas comunidades formando sua população.

O que queremos ressaltar é que *Na beira do barranco: estórias crendices sentimentos e humor de caboclos do madeira* apresenta um mundo

mítico que vai além do que os olhos podem ver. A noção de sujeito, no período em que a obra foi escrita, era restrita a determinados grupos politicamente brancos e urbanos, por isso os personagens, aqui, evidenciam uma dimensão social considerada inferior. Almeida inova ao mostrar personagens atuantes e donos de suas próprias histórias, anseios e ideologias, e essas características são visíveis na coletânea de contos.

O mito, talvez possamos afirmar, favorece a inserção no meio acadêmico de questões relativas às identidades e culturas, em diversas áreas do conhecimento humano. Estudiosos contemporâneos não têm medido esforços para tentar explicar a sociedade cabocla por meio das produções narrativas. Como no caso dos personagens Clorofilo, seu Nogueira e outros que tiveram seus discursos livres ao longo da narrativa.

A coletânea de contos em questão ainda possui muitos aspectos a serem explorados, onde poderíamos destacar como exemplo, a colonização desses sujeitos caboclos, o feminismo nas mulheres seduzidas pelo boto, o local de fala dos marginais, dentre outros; são oportunidades de estudos que não devem passar despercebidos quando tratamos de uma obra como a presente.

Ser enfático em dizer que o mito fez com que as culturas caboclas ribeirinhas fossem aceitas, ainda é uma ideia que precisa se fortalecer. O que defendemos é que, com a contribuição de Raimundo Neves de Almeida, os caboclos foram vistos em um espaço que eles podem chamar de próprio, construindo seu modo de vida e atuação em sociedade.

Referências

ALMEIDA, Raimundo Neves de. **Na beira do barranco:** estórias crendices sentimentos de humor de caboclos do madeira. Prefácio de Matias Mendes, ilustração de Moisés Cezário. Porto Velho: O autor, 2005.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. PolaCivelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica:** Uma poética do imaginário. 5ª ed. Manaus: Editora Valer, 2015.

NORA, Pierre. **Entre memória e história:** a problemática dos lugares. Proj. História, São Paulo, n° 10, dez. 1993.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história.** Trad. de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4ª ed. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

Maldade *versus* beleza: uma análise das personagens Malévola, do filme *Malévola* da Disney, e Rainha má, do conto *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm

Maria Rosangela Soares Almeida[18]
Maria Josilene de Souza Ferreira[19]

[...] WITCH vive e ri em cada mulher. Ela é a parte livre de cada uma de nós.
(apud Federici, 2004).

Introdução

As mulheres sempre foram vistas como inferiores aos homens nas mais diversas esferas da sociedade, sendo o patriarcado um produto dessas relações de poder, quando na verdade tal atitude se justificava pelo fato da mulher representar uma grande ameaça ao homem europeu. A caça às bruxas foi uma das maneiras que encontraram de se livrar das mulheres, acusando-as de bruxaria.

Com base nisso, o objetivo do trabalho é analisar a personagem Malévola, do Filme da Walt Disney *Malévola* (2014) e a Rainha Má, do conto *Branca de Neve*, dos irmãos Grimm, de modo a evidenciar como a maldade e a beleza andam por caminhos distintos, de forma que, o belo está associado ao bem e ambos opostos do mal, levando em consideração os aspectos sociais, culturais, econômicos e históricos que contribuem para estereótipos e marginalização da mulher má ou bela.

Esta pesquisa é de cunho bibliográfico e aborda, primeiramente, sobre o período histórico da caça às bruxas, com base em Alves e Pitanguy

18 - Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários na Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). E-mail: mariaalmeidasoaresbezerra@gmail.com

19 - Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários na Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Membro do grupo de pesquisa Letramento Literário: estudos das narrativas da/na Amazônia. E-mail: josyetavinho@gmail.com

(1985), Bonnici (2007) e Silvia Federici (2017). Em seguida, para descrever sobre o mito da beleza, a busca para corresponder a um modelo idealizado de mulher, na qual a aparência física é de extrema relevância e usado como forma de opressão, ocasionando a rivalidade entre as mulheres, utilizamos Naomi Wolf (1992).

A caça às bruxas

A história mostra que a mulher foi estereotipada como um ser frágil e submissa em relação ao homem, possuía como sua função principal e natural a maternidade, servidão e devoção ao ser do sexo masculino. Baseando-se não apenas no discurso religioso, mas também no discurso científico de que os órgãos sexuais femininos são a prova de sua inferioridade, ou seja, ser mulher já era o motivo de servidão, e essa foi a ideia difundida pelo romantismo e que predominou sobre a mulher, um ser frágil que está à espera do cavaleiro andante, e foi assim que ela foi rotulada, "[...] fraca, passiva e instintiva" (BONNICI, 2007, p.79).

Nesse contexto, as mulheres deveriam seguir o modelo de Maria, pura e mãe, em consequência disso, todas as mulheres que não seguiam esse padrão, como as mulheres que tinham conhecimentos desconhecidos pelo homem ou conhecimentos que não fosse considerado saber acadêmico, passaram a ser caracterizadas como bruxas. Segundo Perrot (2007, p. 91), "É por isso que Eva cometeu o pecado supremo. Ela, mulher, queria saber; sucumbiu à tentação do diabo e foi punida por isso". Logo, todas as mulheres que eram curandeiras, parteiras e utilizavam ervas como remédios medicinais deveriam ser caçadas, pois apenas o homem deveria deter o poder de cura e, para que sua hegemonia fosse reestabelecida, essas práticas deveriam ser abolidas. Para exterminar as bruxas (mulheres), diversas medidas foram tomadas:

> A cidade de Genebra queimou, no ano 1515, em apenas 3 meses, nada menos que 500 mulheres; na Alemanha, o Bispado Bamberg queima de uma só vez 600 mulheres, e o Wutzburgo, 900. As confissões eram extraídas sob tortura e mesmo contra qualquer evidência, como afirma Michelet (ALVES E PITANGUY. 1985, p. 25).

As condenações feitas não se davam apenas pela Inquisição e instituição de medicina, mas pelos discursos de "intelectuais" e humanistas que acusavam a mulher de ser inferior e impura, isto é, eram queimadas simplesmente por serem mulheres (e não bastava apenas queimar, mas expor e humilhar em praça pública). Segundo os estudos de Alves e Pitanguy

(1985), Jacques Sprenger, inquisidor, e teórico da demonologia, e autor do manual do caçador de bruxas, *Malleus Maleficarum*, tinha como finalidade demonstrar a inferioridade da mulher a partir de uma concepção bíblica. Para Jacques Sprenger apud Alves e Pitanguy (1985, p.24) "[...]. Existe um defeito na formação da primeira mulher, pois ela foi feita de uma costela curva, torta, colocada em oposição ao homem. Ela é, assim, um ser vivo enganador". Dentro desta perspectiva sexista, toda forma de violência, torturas e assassinatos de mulheres sob a acusação de bruxaria, tiveram o intuito de restabelecer o poder da Igreja e a manutenção do patriarcado por meio do medo e do terror.

No período renascentista, com a transição do feudalismo para o capitalismo houveram novas mudanças e ideias filosóficas; vale destacar que o trabalho passou a ser um instrumento de transformação do mundo por meio do homem, logo, a mulher perdeu seu papel e foi retirada de todo sinal de poder. Como afirma Silvia Federici (2017, p. 14) "[...] o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só, a mulher que envenenava a comida do senhor e incitava os escravos a se rebelarem", pois, elas representavam grande ameaça e por este motivo deviam serem contidas, castigadas e mortas. Para Morgan conforme citado por Federici:

> As bruxas sempre foram mulheres que se atreveram a ser corajosas, agressivas, inteligentes, não conformistas, curiosas, independentes, sexualmente liberadas, revolucionárias [...] WITCH vive e ri em cada mulher. Ela é a parte livre de cada uma de nós [...]. Você é uma bruxa pelo fato de ser mulher, indomável, desvairada, alegre e imortal (apud FEDERICI, 2004, p. 296).

É perceptível, nesse contexto, que as mulheres possuíam grande poder na sociedade, detinham conhecimentos sobre diversas práticas, como parto, aborto e saberes sobre ervas medicinais, que foram passados de geração para geração, mas que foram queimadas com as mulheres nas fogueiras para que se estabelecesse uma nova forma de saber, o conhecimento cientifico. E assim "[...] a nova ordem patriarcal as mulheres, seus corpos, seu trabalho, seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos" (FEDERICI, 2017, p. 310).

Embora qualquer mulher pudesse ser julgada por bruxaria existia um estereótipo, que era a mulher velha, pobre, sozinha que voava em sua vassoura e fazia uso da magia. Na figura abaixo podemos perceber como essa imagem era propagada.

Figura 1 – Representação de Bruxas na Idade Média
Fonte: FEDERICI (2017).

Esse estereótipo é bastante visível no meio literário e no fílmico, no qual a bruxa é sempre representada por uma mulher velha, feia, pele enrugada, gargalhada assustadora, verrugas pelo rosto, invejosa e, principalmente, má. Enquanto a princesa é retratada como frágil, gentil, nova, bonita e rica, é claro. De forma que, o mal é vinculado ao feio, determinado de acordo com o padrão de beleza imposto pela sociedade.

O valor da beleza

Durante o decorrer da história as mulheres conseguiram alcançar direitos até então negados, e conquistaram posições importantes na sociedade, através de muitas lutas. Porém, sempre houve uma crescente necessidade, artificialmente provocada, de busca para corresponder a um modelo idealizado de mulher, no qual a aparência física é de extrema relevância e usado como forma de opressão.

Para Naomi Wolf:

> O mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência. A juventude e (até recentemente) a virgindade foram "bonitas" nas mulheres por representarem a ignorância sexual e a falta de experiência. O envelhecimento na mulher é "feio" porque as mulheres adquirem

> poder com o passar do tempo e porque os elos entre as gerações de mulheres devem sempre ser rompidos. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas. E o que é mais instigante, a nossa identidade deve ter como base a nossa "beleza", de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nosso amor-próprio, esse órgão sensível e vital, exposto a todos (WOLF, 1992, p.17).

Dessa forma, o mito da beleza causa o distanciamento e rivalidade entre mulheres jovens e mulheres com mais idade, pois ambas tentam alcançar o padrão imposto pela sociedade. A mulher passa a negar seu corpo e corpos de outras mulheres, pois o padrão é algo sempre inalcançável que tem como objetivo a opressão e submissão além de ser uma forma de dominação e manutenção do capitalismo. Conforme Wolf:

> Na década de 1980, a beleza já desempenhava na busca de status das mulheres o mesmo papel que o dinheiro representa para os homens: uma comprovação defensiva diante de concorrentes agressivos no que diz respeito à masculinidade ou à feminilidade. Como os dois sistemas de valores são redutivos, nenhuma das duas remunerações jamais chega a ser suficiente, e cada uma delas logo perde toda e qualquer relação com os valores da vida real. (WOLF, 1992, p.39).

Há, nesse sentido, um padrão de perfeição que deve ser seguido para que se alcance o sucesso, o que causa obsessões com relação à aparência física, dietas para emagrecer, medo e a procura de procedimentos estéticos para não envelhecer fisicamente. "Hoje, o que dói é a beleza" (WOLF, 1992, p. 291). Segundo Naomi Wolf (1992) isso ocorre porque:

> [...] nós mulheres somos ensinadas a nos identificarmos com mais compaixão com o corpo de um homem ou de uma criança — ou de um feto, um primata ou um filhote de foca — do que com nossos próprios corpos, lemos matérias sobre agressões semelhantes aos nossos órgãos sexuais quase entorpecidos. (WOLF, 1992, p. 324).

É notável como não somos ensinadas a nos amar, a amar corpos reais, mas ensinadas a violentar nosso próprio corpo, através de procedimentos estéticos, fórmulas ou dietas para o emagrecimento, causando transtornos alimentares, doenças psiquiátricas, na busca do irreal, o que nos faz refletir sobre como não existe um padrão de corpo masculino. "A fome, a náusea e as cirurgias invasivas da reação do sistema contra o feminismo são armas políticas" (WOLF, 1992, p. 343), que agridem principalmente as mulheres.

Na obra *História da Beleza*, de Umberto Eco (2004) faz-se uma referência sobre diversos ideais de beleza ao longo do tempo na arte ocidental, da Antiguidade Clássica grega, e uma delas é a Beleza vinculada ao bom, cujo oposto representa o mal, a desarmonia, de maneira que observamos isso com bastante frequência seja em obras literárias ou em filme (e na própria vida real), ao apresentarem a mocinha ou a princesa sempre ressaltado suas características físicas, seus lindos cabelos compridos, olhos azuis, assim como é narrado sobre a inocência, fragilidade, pureza, que precisa de uma figura masculina para salvá-la e ser feliz (felizes para sempre!).

Obra e filme

Os contos de fadas são histórias repletas de encantamentos, magias, personagens fantásticos que nos possibilitam voar na imaginação, são conhecidos através da tradição oral, literária ou fílmica. É notável como muitos desses contos de fadas vão passando por variações de acordo com as culturas e sociedades, de forma que essas histórias sempre vão sendo reescritas e adaptadas, nos possibilitando uma nova releitura e compreensão sobre a narrativa.

O conto *A Bela Adormecida,* dos irmãos Grimm, é um exemplo de releitura de um clássico, que foi adaptado com uma nova versão pelos estúdios da Walt Disney, no qual tem como foco mostrar o ponto de vista da antagonista da obra.

O filme Malévola narra a história da fada e guardiã dos Moors que é interpretada pela atriz Angelina Jolie, mas com uma versão totalmente diferente da clássica. O filme tem início com a narração sobre a infância de Malévola, período em que conhece Stefan (SharltoCopley), eles se tornam amigos e com o tempo se apaixonam. No entanto, ele é um homem ambicioso e para alcançar seus objetivos trai Malévola, cortando suas asas, e como recompensa casa com a princesa do reino e se torna rei.

Malévola se transforma em uma fada má, rancorosa e vira inimiga de Stefan, quando a filha de Stefan nasce, a princesa Aurora (Elle Fanning) ela se vinga fazendo uma maldição, assim, no decimo sexto aniversário, a princesa teria seu dedo espetado em uma roca e cairia em sono profundo por toda eternidade, e a solução seria um beijo de amor verdadeiro. É importante ressaltar que havia uma rivalidade entre humanos e seres mágicos, o que ocasiona ainda mais ódio de Malévola contra os humanos, que, ainda por cima, queriam conquistar as terras dos seres encantados.

O conto *Branca de Neve,* dos irmãos Grimm, inicia com a rainha admirando os flocos de neves e desejando: "- Pudesse eu ter uma menina branquinha como a neve, corada como sangue e com os cabelos negros como o ébano..." E assim se realizou o desejo da rainha, mas quando a menina nasce, a rainha morre e o rei se casa novamente.

A madrasta de Branca de Neve possui um grande ego e preocupação exagerada com a sua aparência física, de forma que, frequentemente usa seu espelho mágico com vaidade e pergunta: "Espelho, espelho meu, diga-me se há no mundo mulher mais bela do que eu?". E o espelho sempre respondia que ela era a mais bela de todo reino, no entanto com o passar do tempo Branca de Neve cresce e se torna a mais bela.

A rainha, ao descobrir, pede para um caçador que mate a menina e como prova ele teria que levar os órgãos desta, porém o caçador não consegue matá-la. Assim, Branca de Neve foge pela mata e encontra a casa dos sete anões, e fica lá para se esconder da furiosa madrasta. Passado um tempo, a rainha descobre que Branca de Neve está viva e vai pessoalmente tentar matá-la, levando uma maçã envenenada.

A princesa aceita a gentileza, come a maçã envenenada e desfalece, devido ela ser tão linda os anões que a encontraram resolvem não a enterrar e a colocam em um caixão de vidro para poder admirá-la, é quando o príncipe a vê e se apaixona e, com um beijo de amor, ela se desperta, eles se casam e a rainha é castigada. E, como sempre, o corpo da mulher é sexualizado, pois a beleza remete ao desejo.

Maldade *versus* beleza: uma análise da personagem Malévola, do filme Malévola e da Rainha Má (bruxa), do conto Branca de Neve, dos Irmãos Grimm

A literatura e o cinema estão cada vez mais alinhados, de maneira que há muitas obras literárias sendo adaptadas e produzidas através do cinema, abordando assim novos aspectos e formas de se verem as narrativas, pois além da mudança do meio linguístico para o visual ocorre também mudanças no enredo, personagens entre outros, haja vista que embora relacionados, ambos são independentes e possuem formas diferentes de expressões.

Nesse contexto, percebemos que a personagem Malévola, dos irmãos Grimm, possui o papel de coadjuvante, caracterizada como bruxa, má, invejosa e feia, descrita sempre com características negativas seja em referência

à sua aparência física ou seu caráter, de forma que em nenhum momento os leitores sentem alguma forma de comoção por ela.

Já a Malévola (Angelina Jolie) do filme (Walt Disney Studios), personagem a ser analisada, é a protagonista da trama, no qual todo o enredo gira em torno dela, com o objetivo de contar a sua verdadeira história e os motivos por traz de todo ódio que ela tem, mas o que chama atenção é o fato dessa vilã ser representada e descrita por sua exuberante beleza.

A outra personagem a ser analisada é a rainha má do conto *Branca de Neve,* dos irmãos Grimm, que é a antagonista do conto, representada no como uma mulher que possui grande inveja da beleza de sua enteada, pois cada vez mais percebe que está perdendo sua juventude e beleza e se vê apavorada:

> O tempo passou. Branca de Neve cresceu, a cada ano mais linda... E um dia o espelho deu outra resposta à rainha.A sua enteada, Branca de Neve, é agora a mais linda.
>
> Invejosa e ciumenta, a rainha chamouum de seus guardas e lhe ordenou que levasse a enteada para a mata e lá a matasse. E que trouxesse o coração de Branca de Neve, como prova de que a missão fora cumprida (GRIMM, 2010, n.p).

É notável como a beleza possui um grande valor para a rainha, de forma que ela fica feliz ao achar que a princesa estava morta e ela agora voltara a ser a mais linda, mas ao interrogar o espelho mágico e descobrir que a Branca de Neve estava na mata (viva) e mais bela que nunca, se enfureceu por ser enganada e resolveu agir por si:

> Pintou o rosto, colocou um lenço na cabeça e irreconhecível, disfarçada de velha mercadora, procurou pela mata a casinha dos anões.
>
> Branca de Neve, ingênua e gulosa, mordeu a maçã. Antes de engolir a primeira mordida, caiu imóvel. (GRIMM, 2010, n.p).

É possível notar que a bruxa é apresentada como uma mulher mais velha, sozinha, descabelada, malvestida, nariz grande, má e feia, seja em contos, novelas, filmes e até mesmo na realidade. Tal qual podemos observar na figura abaixo, que representa a madrasta e bruxa do conto *Branca de Neve*:

Figura 2 - Representação da Bruxa no conto Branca de Neve
Fonte: Disney Princesas (2022)

É importante enfatizar como esse estereótipo remonta desde o início do movimento a caça às bruxas e permanece até os dias atuais. E a forma como o mal é sempre retratado como feio, ou seja, a beleza ou a falta dela é associada a preceitos morais.
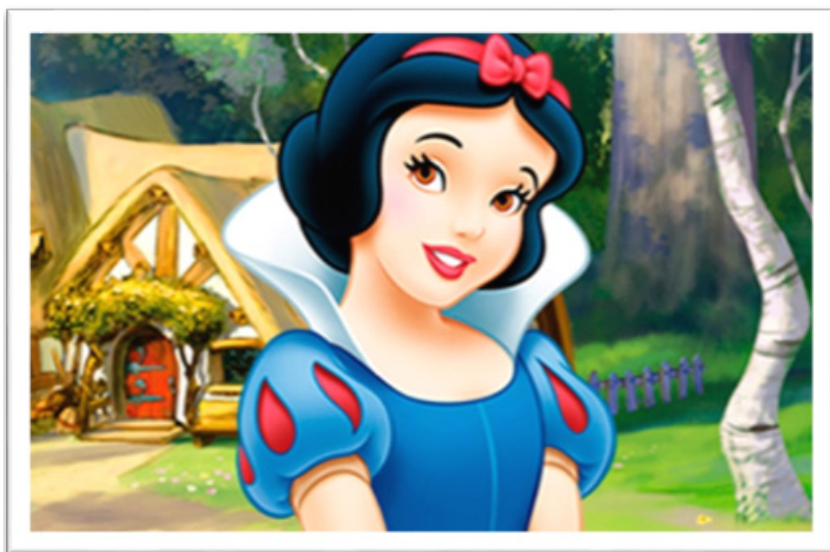
Figura 3 – Representação de beleza (Princesa Branca de Neve)
Fonte: Blog Mundo Briller (2022)

Enquanto a bruxa é feia e má, Branca de Neve é vista como uma mulher boa e linda. Isto porque a ideia de belo é associada à concepção estético-moral de bem. Observa-se na citação abaixo:

> Branca de Neve parecia dormir; estava tão linda que os bons anõezinhos não quiseram enterrá-la.
>
> — Vamos construir um caixão de cristal para a nossa Branca de Neve, assim poderemos admirá-la sempre.
>
> O esquife de cristal foi construído e levado ao topo da montanha. Na tampa, em dourado, escreveram: “Branca de Neve, filha de rei”. (GRIMM, 2010, n.p).

Além da beleza e do bem outra característica é a fragilidade, ingenuidade e a necessidade da figura masculina para salvá-la do perigo e a forma como o homem é considerado sinal da felicidade para a mulher. A bruxa, no entanto, por ser feia, consequentemente, é má e sozinha.

Já Malévola, por ser a protagonista do filme, possui um maior desenvolvimento na narrativa. No início temos a Malévola quando criança, uma menina doce, ingênua, pura, mas que ao ser traída por Stefan é consumida por seu lado sombrio e, no decorrer dos anos, ela vê uma forma de se vingar dele. Malévola vai à festa de batizado da princesa Aurora e lança uma maldição sobre a menina, ela diz: “Ao pôr do sol de seu décimo sexto aniversário, ela espetará o dedo no fuso de uma roca de fiar, e então cairá no sono da morte, um sono do qual ela nunca acordará” (STROMBERG, 2014). É notável nesse momento como há um conflito de sentimentos da personagem, pois ela acaba se comovendo e completa a maldição: “A princesa vai poder acordar do seu sono profundo, mas somente por um beijo de amor” (STROMBERG, 2014).

Malévola ao conviver com Aurora cria um amor maternal, e tenta tirar a maldição, mas não consegue. E, assim, a profecia é cumprida, mas ao beijar Aurora (Malévola a beijou) ela desperta e o feitiço se desfaz, de forma que o amor verdadeiro consegue libertar Aurora do encantamento, assim como liberta Malévola do ódio que a consumia.

Figura 4 – Malévola (fada/bruxa)
Fonte: Blog Spot (2022)

No filme a Malévola bruxa é na verdade uma fada, que passa a assumir o papel de fada má ou bruxa quando possui um papel negativo do que é designado para a mulher. Coelho (2000, p. 174) ressalta a questão da positividade e negatividade e sua influência sobre ser considerada ou não como bruxa:

> Segundo a Tradição, as fadas são seres imaginários, dotados de virtudes positivas e poderes sobrenaturais, que interferem na vida dos homens para auxiliá-los em situações-limite (quando nenhuma solução natural poderia valer). A partir do momento em que passam a ter comportamento negativo, transformam-se em bruxas. A beleza, a bondade e a delicadeza no trato são duas características comuns.

Podemos perceber como a fada e a bruxa representam lados opostos das mulheres. E como a questão estética é vinculada ao ético, de forma que os personagens que são feios, possuem uma repulsa pelos leitores ou telespectadores, pois representam o mal e ameaça. Como exemplo, temos a imagem da princesa que é exposta através de sua beleza e bondade e assim de modo implícito sabemos a quem devemos ter piedade e a quem temer:

> [...]. Afinal, a bruxa não é mostrada como um ser misterioso, enigmático, que conhece e domina outros saberes, que pode até ser muito sedutora e atraente (e por isso perigosa e ameaçadora). A fada, a princesa, a mocinha, são sempre protótipos da raça ariana: cabelos longos e loiros, olhos azuis, corpo esbelto, altura média, roupa imaculada... O mocinho, o príncipe, é alto, corpulento, forte, elegante, bem

> barbeado (ou até imberbe), sempre com aspecto de quem acabou de sair do banho, mesmo depois de ter cavalgado dias a fio e enfrentado mil perigos de toda espécie e qualidade. (ABRAMOVICH, 1997, p.36).

É notável na leitura do conto e na adaptação fílmica a forma como a mulher denominada como bruxa é aquela que detém o poder na sociedade, que não está dentro do padrão imposto pela sociedade do que é ser mulher, assim como na Idade Média ainda não se admitiam que as mulheres fossem detentoras do conhecimento, buscando sempre passar essa imagem de ameaça e perigo associado ao conceito de bruxa.

Considerações finais

O objetivo desse trabalho foi realizar um estudo sobre a personagem Malévola, do filme *Malévola* e a Rainha Má, do conto *Branca de Neve* analisando a maneira como ambas são representadas e estereotipadas dentro da narrativa, mostrando, ainda, que o conceito de bruxa está vinculado aos aspectos estéticos e éticos, levando em consideração as questões sociais, culturais e históricas.

Com base no levantamento teórico, percebemos a forma como a mulher foi vista, de maneira inferiorizada e oprimida, tendo em vista que o motivo de sua sujeição era o simples fato de ser mulher.

Portanto, com a análise das personagens percebemos que as mulheres ainda estão presas aos padrões impostos pela sociedade. Para ser princesa é necessário seguir o modelo designado, ser bela e, automaticamente boa, frágil, ingênua e pura, ao passo que a bruxa é má, velha, sozinha, descabela, malvestida.

Referências

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil:* gostosuras e bobices. São Paulo: Scipione, 1997.

ABREU, Ana Rosa. [et al.]. *Alfabetização:* livro do aluno. Brasília: FUNDESCOLA/SEFMEC, 2000. 3 v.: 128 p. n. 2.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista:* conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil:* teoria, análise, didática. -1.ed.- São Paulo: Moderna, 2000.

ECO, Umberto (org.). *História da Beleza.* Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 418.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa.* Mulheres, corpo e acumulação primitiva. Rio de Janeiro: Editora Elefante, 2017. 460 p.

NEVE, Branca de. Irmãos Grimm. *Projeto Abelha.* 2010. Disponível em: <http://projetoabelha.com.br>. Acesso em: 25, Janeiro de 2022.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres.* São Paulo: Contexto, 2007.

STROMBERG, Robert (Dir.). *Malévola* (Filme). Estados Unidos/Reino Unido: Walt Disney Productions, 2014.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza.* Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FIGURA 1 - FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa.* Mulheres, corpo e acumulação primitiva. Rio de Janeiro: Editora Elefante, 2017.

FIGURA 2 – Disponível em:<https://disneyprincesas.fandom.com/pt-br/wiki/bruxa_(Branca_de_Neve_e_os_Sete_An%C3%B5es)>. Acesso em: Janeiro, 2022.

FIGURA 3 - Disponível em:<https://blog.mundobriller.com.br/berloques-branca-de-neve-uma-colecao-de-tirar-o-folego/>. Acesso em: Janeiro, 2022.

FIGURA 4 - Disponível em:<https://1papeldeparedegratis.blogspot.com/2019/09/filme-malevola-dona-do-mal.html>. Acesso em: Janeiro, 2022.

Objetificação e feminicídio: uma análise da personagem feminina do conto "*Dany*", de Hélio Rocha (2015)

Maria Rosangela Soares Almeida[20]
Maria Josilene de Souza Ferreira[21]
Tatianna Melo de Lima[22]

E os voos dessas gaivotas ainda continuam pelos céus amazônicos.
(Hélio Rocha)

Introdução

É explicito nas sociedades a distinção dos papéis sociais entre homens e mulheres, devido a hierarquia construída e propagada através de instituições que servem de alicerce para a manutenção do patriarcado que se encontra naturalizado, ainda presente na cultura e práticas sociais. Esse sistema hierárquico é responsável pelas relações de poder, no qual subjuga as mulheres como inferiores e as considera como objeto, o que acarreta na ascensão do sentimento de posse sobre a mulher. Essa objetificação se dá não apenas em uma questão doméstica, mas também em relação sexual, desencadeando diversas formas de violências e, inclusive, levando ao feminicídio.

Partindo desses pressupostos, tomamos como análise a personagem feminina "Dany" do conto homônimo, de Hélio Rocha (2015) que na narrativa é assassinada de forma cruel por seu ex-companheiro, que detinha o sentimento de posse sobre a mulher, refletindo o domínio masculino e a inferioridade feminina. Esse fator de discriminação e repúdio à mulher se dá

20 - Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários na Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). E-mail: mariaalmeidasoaresbezerra@gmail.com

21 - Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários na Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Membro do grupo de pesquisa Letramento Literário: estudos das narrativas da/na Amazônia. E-mail: josyetavinho@gmail.com

22 - Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários na Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). E-mail: professoratatiannammelo@gmail.com

pelo simples fato de ser mulher, pois ser do gênero feminino já é motivo de sujeição, por representarem estereótipos transplantados pelo patriarcalismo, assim como nos processos de colonização.

A partir disso, o presente artigo tem como objetivo principal analisar a objetificação e o feminicídio que a personagem "Dany", enquanto mulher, sofre dentro da narrativa, levando em consideração os aspectos sociais, culturais e históricos, que muito contribui para a objetificação e sexualização do corpo e como isso acarreta no feminicídio da personagem.

Para a realização deste trabalho, fizemos um levantamento teórico bibliográfico que apresenta, inicialmente, a objetificação da mulher como reflexo do patriarcado, com base em Alves e Pitanguy (1985), Bonnici (2007), Schimidt (2012), Woolf (2012) entre outros. Após, para tratar sobre o feminicídio e naturalização da morte da mulher utilizamos como base Bourdieu (1998), Pasinato (2011), Saffioti (2016) e outros.

A objetificação da mulher como reflexo do patriarcado

É perceptível em nossa sociedade a forma como o homem possui dominância em relação à mulher, sendo o patriarcado um produto dessas relações de poder, no qual a mulher tem suas funções voltadas apenas para o lar. Segundo Branca Alves e Jaqueline Pitanguy (1985), ela servia para a geração, amamentação, criação dos filhos, bem como era responsável por devoção e servidão ao homem, pois, "é a maternidade sua vocação natural" (BEAUVOIR, 1980b, p. 248).

De acordo com Federici, a transição do feudalismo para o capitalismo nos leva a analisar a acumulação primitiva, fundamental para a estruturação da sociedade capitalista. Para a autora "isso nos permite ler o passado como algo que sobrevive no presente" (2017, p. 26). Assim, em consonância com a feminista, a acumulação primitiva está relacionada a uma série de fenômenos:

> i) o desenvolvimento de uma nova divisão sexual do trabalho; ii) a construção de uma nova ordem patriarcal, baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e em sua subordinação aos homens; iii) a mecanização do corpo proletário e sua transformação, no caso das mulheres, em máquina de produção de novos trabalhadores (FEDERICI, 2017, p. 26).

A acumulação primitiva foi fundamental para a acumulação capitalista, embora tenha deixado marcas desastrosas na vida das classes inferiorizadas, como os expropriados agrários, os imigrantes e as mulheres.

Para a autora:

> Cada fase da globalização capitalista, incluindo a atual, vem acompanhada de um retorno aos aspectos mais violento da acumulação primitiva, o que mostra que a contínua expulsão dos camponeses da terra, a guerra e o sangue em escala global e a degradação das mulheres são condições necessárias para a existência do capitalismo em qualquer época. (FEDERICI, 2017, p. 17).

Indo de encontro com o que propõem os estudos pós-coloniais, é notória a superioridade dos colonizadores mediante aos colonizados, na qual a sociedade capitalista leva vantagem em oprimir o proletariado, mais especificamente ressaltamos as mulheres, tendo em vista que

> mesmo quando os homens alcançaram certo grau de liberdade formal, as mulheres sempre foram tratadas como seres socialmente inferiores, exploradas de modo similar à escravidão (FEDERICI, 2017, p. 17).

É importante salientar que “mulheres”, nesse sentido, não é apenas um termo, mas “uma história oculta que necessita se fazer visível” (ibidem), logo, não se trata apenas do sujeito, mas todo um contexto histórico-cultural.

Para Woolf (2012) a figura feminina

> era extremamente simpática [...] sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião, vontade própria (WOOLF, 2012, p.12).

Tais concepções se perpetuam em nossa sociedade através de um conjunto universal de instituições como a religião, a ciência, a política e o próprio Estado. Assim esses padrões são naturalizados e apreendidos como certos, pois de acordo com Bourdieu “[...] o poder simbólico viabiliza e legitima o exercício de outras formas de poder por meio do obscurecimento da realidade” (2000 apud BICALHO; DE PAULA, 2009, p. 3).

Desse modo, é explicito como as mulheres são sempre subjugadas por estereótipos e justificativas que já estão cristalizadas em nossa sociedade e que sempre coloca a figura feminina como inferior e submissa ao homem, seja baseado no discurso religioso, em que a mulher é um ser vivo engana-

dor, desobediente e curiosa. Ou então, baseando-se no discurso científico, Ambroise Pare apud Alves e Pitanguy (1985) diz

> "[...] o que o homem tem externamente a mulher o tem internamente, tanto por sua natureza quanto por sua imbecilidade, que não pode expelir e pôr para fora estas partes" (1985, p. 21-22).

Ou seja, os seus órgãos sexuais já eram uma prova de sua inferioridade e este já era um motivo plausível para a sua sujeição.

Esta ralação de poder do homem sobre a mulher acarreta, principalmente, na objetificação do corpo feminino. Para Bonnici

> [...] participantes (o homem e a mulher) são hierarquizados de tal forma que o homem e seu discurso se petrificam como sujeitos, enquanto a mulher e seu discurso são reduzidos a objeto" (2007, p. 192).

Essa objetificação se dá não apenas em uma questão doméstica, mas também em relação sexual, que reforça o discurso patriarcalista, que confere à mulher a condição de objeto e que pertence ao homem.

Conforme Schimidt:

> Na mitologia, nas artes visuais, nas doutrinas religiosas, nos tratados filosóficos, nas ciências médicas e sociais, na psicanálise, na literatura e nos meios midiáticos, o corpo feminino é sacralizado pela sua capacidade gerativa, exaltado pela beleza, repudiado pela impureza, erotizado pelo olhar masculino, controlado pelo aparato estatal, e explorado e aviltado pela violência de discursos e práticas que se disseminam no campo social. Tudo o que sabemos sobre o corpo feminino, no passado e presente, existe na forma de representações e discursos, que são efeitos de mediações, nunca inocentes e nunca isentos de interpretações. Isso quer dizer que o significado cultural do corpo feminino não se reduz à referencialidade de um ser empírico de carne e osso, mas constitui um constructo simbólico, produzido e reproduzido na cultura e na sociedade ocidental ao longo dos tempos. (SCHIMIDT, 2012, p. 234).

É evidente no conto a ser analisado essa questão da objetificação da mulher, e se faz muito presente durante toda narrativa, assim como a erotização de seu corpo e a sua comercialização. Em decorrência dessa prática da ideologia patriarcal e colonial, são gerados diferentes tipos de discriminação a agressões, podendo resultar, inclusive, no feminicídio, pois a violência contra a mulher é uma das formas que o homem utiliza para intimidar e manter o seu poder, explicitamente presente em inúmeras obras literárias.

Feminicídio e naturalização da morte da mulher

A violência contra a mulher não é um acontecimento atual, pois sempre esteve presente na sociedade, mas recentemente há uma maior preocupação com as vítimas, assim como um interesse em confrontar tal questão e fazer com que os autores desse crime sejam punidos. Sabe-se que violência está relacionada com diversos fatores e se apresenta de diferentes formas, sobretudo, em consequência dos discursos misóginos que foram construídos no decorrer da história, no qual a mulher sempre foi caracterizada como submissa, inferior e de pertencimento do homem, tal qual assegurado pelo modelo patriarcal.

Segundo Moterani e Carvalho:

> A misoginia é o prejuízo mais antigo do mundo e apresenta-se como um ódio ou aversão às mulheres, podendo manifestar-se de várias maneiras, incluindo a discriminação sexual, denegrição, violência e objetificação sexual das mulheres. Entre os diversos tipos de violências relacionadas diretamente ou indiretamente com o gênero feminino estão as agressões físicas, psicológicas, sexuais, mutilações, perseguições; culminando em alguns casos no feminicídio. À medida que as sociedades foram evoluindo, as formas discriminatórias contra a mulher se tornaram mais refinadas e nem por isso menos inadmissíveis do que na época da pedra lascada. O repúdio às mulheres, às vezes com seus contornos diferenciados, mais ou menos ocultos ou disfarçados, persistem em situações de opressão de gênero, oriundas de um passado já bem remoto. (MOTERANI; CARVALHO, 2016, p. 167).

É notório, nesse contexto, os vários avanços no decorrer da história das mulheres, como por exemplo, o movimento feminista que proporcionou levantar inúmeras pautas, manifestações e denúncias contra pensamentos e discursos misóginos contestando atitudes de opressão contra as mulheres, tendo em vista que muitas destas podem acarretar no feminicídio. Souza (2007) menciona a violência de gênero como “uma ação que simplesmente não considera a outra pessoa, ou melhor, a considera como uma coisa, numa relação em que o outro não fala e se torna objeto” (SOUZA, 2007, p. 47).

Para Saffioti:

> Violência de gênero é o conceito mais amplo, abrangendo vítimas como mulheres, crianças e adolescentes de ambos os sexos. No exercício da função patriarcal, os homens detêm o poder de determinar a conduta das categorias sociais

> nomeadas, recebendo autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir o que se lhes apresenta como desvio. (SAFFIOTI. 2016, p. 115).

Sendo assim, a violência contra a mulher está associada as estruturas de poder, que a marginaliza, de forma que, o simples fato de ser mulher já a condena. Ela é coloca como o "Outro", pois trata-se da "prática própria da ideologia patriarcal e da ideologia colonial de tratar o **outro** (diferente na cor da pele, na raça, na etnia, na religião, no gênero) " (BONNICI, 2007, p. 192). Portanto, é evidente como a mulher não é retratada nem se quer como sujeito, pois há instituições que servem de alicerce, reproduzindo o discurso patriarcalista e colonialista que subjuga a mulher como objeto. Para Bonnici:

> A arma psicológica mais efetiva do patriarcalismo é simplesmente sua universalidade e sua longevidade. Praticamente não existe um referente para lhe fazer contraste ou pelo qual poderia ser rejeitado. Embora o classismo esteja na mesma condição, o patriarcalismo é mais enraizado e tem uma tenacidade poderosíssima para se afirmar como algo natural (BONNICI, 2007, p.198 apud MILLET, 1970, p.58).

Dessa forma, percebemos como o patriarcalismo é o sistema hierárquico que é o responsável por a divisão social de gênero e como ele atua na sociedade de forma violenta, no qual a mulher tem uma posição de inferiorização e sujeição ao homem e como isso se tornou natural na sociedade. Essa superioridade masculina é algo propício para a violência contra a mulher, pois para Medrado e Lyra (2003)

> [...]os homens são ensinados, desde pequenos, para responder a expectativas sociais, de modo proativo, em que o risco e a agressividade não são algo que deve ser evitado, mas experimentado cotidianamente (Medrado e Lyra. 2003, p. 22).

Neste sentido, é necessário frisar que há distintas formas de violências: violência física, psicológica, domésticas, sexual ou moral. A dominação é uma forma de violência, ainda que de forma implícita e naturalizada em nossa sociedade. De acordo Bourdieu apud Saffioti:

> A violência simbólica institui-se por meio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominador (logo, à dominação), uma vez que ele não dispõe para pensá-lo ou pensar a si próprio, ou melhor, para pensar sua relação com ele, senão de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo senão a forma incorporada da relação de dominação, mostram esta relação como natural;

> ou, em outros termos, que os esquemas que ele mobiliza para se perceber e se avaliar ou para perceber e avaliar o dominador são o produto da incorporação de classificações, assim naturalizadas, das quais seu ser social é o produto (1998, p. 15).

Seja violência simbólica ou violência física, ambas são provenientes da dominação de gênero, à qual já está naturalizada na cultura de nossa sociedade e que normalmente são cometidos por seus próprios companheiros contra mulheres, que acontecem marcadas na maior parte das vezes, depois do término do relacionamento, que "em nome do controle, do poder e dos ciúmes, os atos tendem a ser de violência cotidiana e crônica física, psíquica. Podem e desencadeiam em morte" (MACHADO, 2010, p. 57). O feminicídio é apenas uma das maneiras que o homem tem para defender sua honra e assim, possuir domínio sobre a mulher. Conforme Melo:

> "... nós, mulheres, morremos como moscas. Vocês, homens, tomam porre e nos matam. Querem diversão e nos matam. São abandonados e nos matam. Descobrem nossos amantes e nos matam. São humilhados e nos matam [...] A culpa é nossa. Nós que provocamos. Afinal, o que estávamos fazendo ali? (...) Pior ainda: como não recusamos o convite de subir até aquele quarto de 10 hotel? Com aquele brutamontes? Se não queríamos foder? " (MELO, 2019, p. 72).

Portanto, percebemos como o assassinato da mulher é sempre justificado, no qual a vítima é tratada como culpada e a violência é uma forma de punir as atitudes errôneas da mulher. "Sempre que esses abusos resultam na morte da mulher, eles devem ser reconhecidos como feminicídio" (PASINATO, 2011, p. 224).

Autor e obra

O conto "Dany" faz parte da obra *Gaivotas* (2015), escrita pelo autor Hélio Rodrigues da Rocha, que segundo as informações coletadas no *Lattes*, ele é doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2011), pós-doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio (2016). Atualmente, exerce docência junto ao Departamento de Língua Inglesa na Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Ele também é autor e tradutor de narrativas de viajantes à Amazônia, já realizou traduções de vários livros como: "O mar e a selva", do inglês Henry Major Tomlinson; "O paraíso do diabo", do americano Walter Hardenburg; "As aventuras de um sueco no alto Amazonas", do sueco Algot Lange; "A des-

coberta do belo, grande e rico império da Guiana", do inglês Walter Raleigh.

A obra *Gaivotas* é composta por sete contos, dentre eles destaca-se o conto "Dany" que narra a história de mulheres que comercializam seus corpos para viverem. Em uma mesa de bar Dany/Daniely e as suas companheiras de trabalho conversam, uma dessas colegas é a Dalila, proprietária do recinto comercial, o Tilanga's Bar, aliás esse foi o único negócio que ela havia aprendido a gerenciar, uma vez que desde muito nova (quando aos 12 anos de idade) conheceu o primeiro explorador sexual e foi assim que conheceu todas as técnicas sexuais.

O ambiente no qual a personagem está inserida é bastante detalhado, descrito sobre as trocas de olhares entre as gaivotas e os gaivotões, a forma como as mulheres dançavam penduradas e com bumbuns frenéticos, evidenciando a sensualidade e sexualização dessas mulheres. No meio dessa agitação, de repente, há uma correria no local e, na maca, é colocado o corpo da vítima Dany, que foi assassinada brutalmente por seu ex-companheiro.

Objetificação e feminicídio da personagem Dany

O título *Gaivotas* possui um grande significado dentro da obra. No conto "Dany" em especial, o título se refere a metáfora das mulheres que assim como a personagem Dany comercializam seus corpos para viver. Como podemos observar no começo do conto, quando o narrador se refere ao tempo em que se passa a história

> 2014. Ano de Copa do Mundo de Futebol. Ano de uma das maiores enchentes do rio Madeira. Ano em que as gaivotas migraram do Cai N'água – região portuária de Porto Velho – para a Praça Marechal Rondon (ROCHA, 2015, p. 19).

Foi nesse período da enchente que os pontos sexuais que eram localizados na margem do rio mudaram para Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. "Éramos, então, as gaivotas daquele lugar" " (ROCHA, 2015, p. 22). Mas, essa metáfora também faz menção aos homens viajantes estrangeiros, assim como aos viajantes brasileiros que refletem as mesmas condutas do colonizador, que no decorrer do caminho destroem a natureza e os corpos humanos.

O conto apresenta situações cotidianas, no qual o ambiente é bastante explorado, minuciosamente detalhado, além disso, permite perceber diversas situações sociais que nos levam a variadas interpretações. Esta análise

está em consonância com o que propõem os estudos pós-coloniais, problematizando a objetificação do corpo da mulher e o feminicídio.

No início do conto há uma citação da obra *Mad Maria,* de Márcio Souza. Logo de início, percebemos como as mulheres são representadas com desprezo e de maneira sexista, no qual o menosprezo ao gênero feminino é algo explícito, como podemos verificar na citação abaixo:

> São Caripuna mesmo?
>
> – Suponho que sim, mas não tem importância, de qualquer maneira. São duas criaturas fodidas.
>
> – Como chegaram a este ponto de degradação!
>
> Nós ensinamos, e temos até uma linguagem em comum para a necessária comunicação. Quer ver?
>
> Finnegan observou Collier puxar uma nota amarfanhada de dinheiro brasileiro e levar a nota à altura do rosto.
>
> – Fomos nós, Finnegan. Nós que colocamos elas aí, é para o que servimos. Para transformar em putas as mulheres nativas. (ROCHA, 2015, p. 19, apud SOUZA).

Percebe-se nesta citação como esses estereótipos referentes ao gênero são normalmente atribuídos pelo colonizador, tendo em vista que essa é uma forma de tentarem justificar a violência e abusos sexuais contra as mulheres indígenas, isso fica explícito, principalmente, nas narrativas e nos relados dos viajantes as colônias e no conto "Dany". A personagem "Dany", assim como as outras mulheres que aparecem no conto, comercializam seus corpos para viver, notadamente em toda a narrativa, cujo cenário é o bar, localizado acima da estrada de ferro Madeira-Mamoré, local onde ela encontra uma grande parte de seus fregueses, os quais já se conheciam não daquele local, mas de longas temporadas:

> No início pensei que ele fosse um desses personagens excepcionais das narrativas de heróis viajantes. Lembrou-me Dom Quixote, mas seu rosto não tinha as mesmas feições afiladas e nariz adunco. De fato, lembrou-me um desses homens já bastante experientes com quem eu havia "ficado" inúmeras vezes nessa minha vida de aventuras sexuais nos trópicos amazônicos (ROCHA, 2015, p. 21).

A imagem desse homem, representa para a personagem Dany, os homens que ela já tinha ficado no decorrer de sua vida. E esse ambiente em que ela está inserida influencia na objetificação sexual, e consequentemente, acarreta na violência do seu corpo. Da mesma forma, Dalila, sua amiga e

proprietária do Tilanga's Bar, também teria sido, desde muito nova, vítima de abusos sexuais e foi quando aprendera tudo sobre essas práticas:

> Era o único negócio que aprendera a gerenciar desde os doze anos de idade, quando conhecera seu primeiro amor e explorador sexual, um prático que viajava entre as cidades de Belém e Porto Velho conduzindo uma balsa de inflamável da Companhia Mercantil Guamá Ltda (ROCHA, 2015, p.23).

Observa-se como a violência e abusos sexuais praticados pelos gaivotões (homens) reproduzem os mesmos discursos que foram construídos no período da colonização da região, bem como as personagens Dany e Dalila que mesmo com o passar do tempo ainda carrega esses estereótipos de sexualidade latente, no qual seus corpos tem o único objetivo: satisfazer sexualmente ao homem:

> E Ricardo, um pouco desconfiado de tantos elogios e preocupado com a fatura de seu cartão de crédito, desculpou-se de todas as formas e entrou na Lan House do Porto. Enviaria mensagens à esposa e aos filhos na capital carioca (ROCHA, 2015, p.26).

Embora Ricardo desejasse possuir Dany, retratada como objeto de desejo, ela também representa um atropelo em sua vida, pois para que ele a tenha é necessário pagar por ela. Há essa dicotomia prêmio *versus* dívida, reforçando a ideia de corpo feminino e a sua comercialização, muito comum no período de extração da borracha. Sendo este um dos motivos que ocasiona o feminicídio, pois o homem acredita ser dono da mulher, tal como uma mercadoria ou propriedade.

A objetificação e o processo de violência contra o corpo da personagem Dany, fica ainda mais explícito na narrativa quando ela á assassinada:

> Uma maca foi colocada ao lado da vítima, que havia sido atingida no crânio por um disparo efetuado por um de seus ex-maridos: um corno inconformado com a separação, porque em sua mente extremamente machista a mulher casada era como lençol: do tanque para a cama e da cama para o tanque, embora ele vivesse, a maior parte de seu precioso tempo, enfiado nos bordéis da cidade em churrascadas *self-service* acompanhado de gaivotas tipo rodízio (ROCHA, 2015, p.27).

Percebemos com o assassinato brutal da personagem Dany, o papel da mulher como objeto de possessão do homem (gaivotão), mesmo quando não existe mais nenhuma relação entre os dois, o homem não consegue

aceitar que a mulher viva sua própria vida e seja sujeito da sua própria história, evidenciando a relação de poder do homem sobre a mulher.

Em seguida da morte da Dany "A multidão se dispersou. A engolidora de níqueis voltou a tocar músicas do Rei do Brega. Os garçons atendiam aos pedidos. " (ROCHA, 2015, p. 27). Podemos perceber como a morte da personagem é naturalizada, pois, logo após sua morte, as pessoas naquele recinto voltam à normalidade, a música continua a tocar e os garçons tornam a atender os pedidos dos fregueses. Por fim "aquela quietude desesperançosa do sepulcro, que é mais do que a mera ausência de som para uma morta que não mais deveria ter voz abriram-se rumo ao horizonte desconhecido. "Seus voos haviam terminado?" "Haveria outras viagens? " (ROCHA, 2015, p.28).

Contudo, a obra Gaivotas sempre nos deixa com esse ar de incompletude ou a esperança de novos acontecimentos, ora como sinal de liberdade, ora como sinal de ancoragem.

Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi realizar um estudo sobre a objetificação da mulher e o feminicídio, no qual a personagem Dany sofre dentro da narrativa, levando em consideração como as concepções patriarcalistas são responsáveis pela aversão à mulher, em que ela é inferiorizada em relação ao homem.

Baseado no levantamento teórico, percebeu-se como a objetificação da mulher, assim como os estereótipos que as cercam são produtos dessa relação de poder, em que o homem é posto como superior à mulher, e como essas concepções patriarcalistas estão cristalizadas em nossa sociedade, por meio do poder simbólico que torna essa hierarquia como algo natural. Em consequência disso, as diferentes formas de violências contra a mulher, inclusive o feminicídio, são associadas a essa dominação do homem sobre a mulher, uma vez que o homem é ensinado a reagir quando seu poder está em risco.

A personagem Dany representa justamente essas mulheres cujos estereótipos coloniais a cercam e reforçam sua objetificação, considerando-as submissas e oprimidas e, no pior dos casos, resulta no seu assassinato.

Referências

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. O que é feminismo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.

BICALHO, Renata de Almeida; DE PAULA, Ana Paula Paes. Violência Simbólica: uma Leitura a partir da Teoria Crítica Frankfurtiana. Encontro de Gestão de Pessoas e Relações de Trabalho: Curitiba, 3, 2009. Disponível em: Acesso em: 22 nov. 2021.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

BOURDIEU, Pierre. La domination masculine. Saint-Amand-Montrond, Éditions du Seuil, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Tradução de Maria Helena Kühner. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

MACHADO, Lia Zanotta. Feminismo em movimento. São Paulo: Francis, 2010.

MEDRADO, B.; LYRA, J. Nos homens, a violência de gênero. Diálogos sobre violência doméstica e de gênero: construindo políticas públicas. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2003.

MELO, Patrícia. Mulheres Empilhadas. São Paulo: Leya, 2019

MONTERI, G. M. B.; CARVALHO, F. M. Misoginia: a violência contra a mulher numa visão histórica e psicanalítica. Avesso do avesso. v.14, n.14, p. 167-178, novembro 2016. Disponível em: http://www.feata.edu.br/downloads/revistas/avessodoavesso/v14_artigo11_misoginia.pdf. Acesso em: 21 nov. 2021.

PASINATO, Wânia. Femicídiose as mortes de mulheres no Brasil. Cadernos Pagu, n. 37, p. 224, 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/j/cpa/a/k9RYCQZhFVgJLhr6sywV7JR/?format=pdf&lang=pt. Acesso: 22 Nov. 2021.

ROCHA, Hélio. GAIVOTAS. - Guaratinguetá, SP: Penalux, 2015.

SAFFIOTI, H. I. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 16, p. 115–136, 2016. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644541. Acesso em: 17 nov. 2021.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. In: Organon: Revista da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Volume 27. Porto Alegre: Editora da UFRGS, Nº 52, 2012, p. 233 – 261.

SOUZA, Valmir de. Violência e resistência na literatura brasileira. In: ______. Os sentidos da violência na literatura. São Paulo: LCTE, 2007.

WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres e outros artigos feministas. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

As três camadas espaciais e as temáticas dual e ternária no romance *Fronteira*, de Cornélio Penna

José Maiko Farias Amim [23]

O espaço pode ser dividido em varas, em jardas ou em quilômetros;o tempo da vida não se ajusta a medidas análogas.
(Jorge Luis Borges, 2010).

Prolegômenos à pesquisa

O espaço, enquanto categoria geográfica, já foi investigado tanto pela filosofia quanto pela física. Ambas as correntes de pensamento atestaram a complexidade do conceito, tão ambíguo em suas redes de relações. No entanto, muitos desenvolvimentos aclararam seus estudos. Na literatura, o conceito ganhou espaço nas investigações que se centram nas categorias estruturais da narrativa, ou seja: como nenhum fato se desenrola no vácuo, seja ele real ou ficcional, a ficção, necessariamente, também lançaria mão, portanto, de uma construção espacial pautada, integralmente, pelo trato linguístico, como não poderia deixar de ser.

Nosso problema central nessa pesquisa diz respeito ao caráter ternário do espaço ficcional, ou seja, nas três camadas que compõem o espaço diegético. Seriam essas camadas espaciais independentes ou de alguma forma eles se intercalam? Se sim, qual a ligadura temática e linguística que amalgamaria ambas as camadas? Para responder a tais questionamentos, lançamos mão de três cenas que compõem o romance Fronteira (2017), do escritor e artista plástico fluminense Cornélio Penna, escritor ligado ao chamado romance psicológico.

Para realizar essa pesquisa, estabelecemos como objetivo geral investigar a forma como está estruturada as camadas espaciais na narrativa em

23 - Mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGMEL) da Universidade Federal de Rondônia – UNIR. Membro do "Grupo de Estudos Interdisciplinares das Fronteiras Amazônicas" – GEIFA. E-mail: maico15_pvh@hotmail.com

tela, através de uma análise de sua construção temática e linguística. Para tal, elencamos quatro objetivos específicos: analisar as três cenas elencadas para a realização da pesquisa, guiando-nos, nessa etapa, pelos aspectos linguísticos e temáticos das cenas; apresentar a teoria da topoanálise através de seus teóricos: Ozíris Filho (2007) e Osman Lins (1976); aplicar alguns instrumentos teórico-metodológicos estabelecidos na topoanálise para segmentar o espaço narrativo das três cenas recolhidas de Fronteira; e refletir acerca da temática ternária presente na narrativa em tela, tanto em seus aspectos dual e ternário.

Essa é uma pesquisa Bibliográfica, de natureza qualitativa. Utilizamos como instrumental teórico-metodológico que nos auxiliara a penetrar a categoria narrativa de Espaço, o roteiro de investigação da Topoanálise, estabelecido por Ozíris Filho (2007), que gira em torno de conceitos-chave como: coordenadas espaciais, espacialização, gradientes sensoriais, a fronteira, a morfossintaxe espacial, a topopatia e a toponímia. Desses, nos utilizaremos dos conceitos de: coordenadas espaciais, fronteira e topopatia. Além deles, nos utilizaremos dos conceitos de ambientação e atmosfera, estabelecidos pelo romancista Osman Lins em sua obra Lima Barreto e o espaço ficcional (1976).

Um romance fronteiriço

Nosso *corpus* de análise é a narrativa romanesca *Fronteira* (2017), lançada em 1935, escrita por Cornélio Penna – caracterizado pelo crítico brasileiro Afrânio Coutinho como um “mergulhador de almas”. O romancista fluminense foi também pintor e desenhista, tendo nascido em Petrópolis, a 1896, veio a falecer em 1958, na mesma cidade. Após anos atuando no campo da produção plástica, apenas na década de 1930 passa ele a se dedicar à literatura, tendo assim, na escrita de seus romances, uma intenção estética bem próxima a de suas criações plásticas (PENNA, 2017, p.5).

Sua obra literária é considerada, por alguns críticos, precursora do chamado Realismo Psicológico no Brasil (PENNA, 2020, p.136), pois, segundo aqueles, o autor apresentaria em seus romances um marcante tom introspectivo e impressionista, criando, constantemente, personagens perturbados pela ideia de morte e pela tênue fronteira entre realidade e loucura (ANDRADE, 2012, p.103), indo, consequentemente, em posição contrária à produção literária de cunho social predominante à época, o chamado romance de 30, cujos maiores expoentes foram: Graciliano Ramos, José Lins

do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado e Erico Verissimo.

O romance *Fronteira* (2017) apresenta todos esses elementos, amalgamados por uma profunda análise psicológica das personagens e por uma acurada atenção à criação espacial – resultante das incursões de Cornélio Penna no campo artístico das artes plásticas. Portanto, a construção do espaço é um ponto de investigação riquíssimo para a análise do romance, como bem suscita seu título, visto que o escritor trabalha de tal forma a ambientação e a atmosfera que, mesmo nos momentos mais subjetivos do romance – e há inúmeros –, as coordenadas e referências espaciais estão presentes, mesmo que de forma velada. O escritor estabelece fronteiras que, constantemente, estão a desvelar representações simbólicas que muito se aproximam do gótico, sobretudo quando essas representações intermediam as relações entre o espaço, o tempo e as personagens.

Cornélio Penna constrói em *Fronteira* um enredo ambíguo, extremamente insólito. Esse efeito é resultado direto dos recursos narrativos utilizados na construção da narrativa, sobretudo no que tange aos aspectos estilísticos com os quais o autor se mune para construir metáforas e analogias, além disso, esse efeito é também resultado dos recursos narrativos mobilizados na construção do espaço ficcional, pela pluridimensionalidade da experiência do tempo e pela construção impressionista e intimista das personagens.

Através de uma análise prévia da narrativa, destacamos três camadas espaciais – entendendo o espaço aqui em três dimensões: geográfica, existencial e transcendental. É através da análise dessas três camadas espaciais e de suas singulares configurações que conseguiremos apresentar os recursos estilísticos utilizados pelo romancista para a construção de *Fronteira* (2017). São elas:

1°. A camada geográfica: essa se dá na relação concreta entre os personagens e o meio; do exterior ao interior, ou vice-versa. A descrição da cidade decadente, da prisão cadavérica, da igreja, que, do alto, “abraça” o povoado, da rua e suas casas carcomidas pelo tempo, abertas à rua, mas fechadas em sua intimidade, por um passado histórico e familiar que continuamente recobra presencialidade etc. Todas essas nuances influem e alteram as ações das personagens. Todos os movimentos externos – ou a falta de movimento – contribuem para o movimento psíquico das personagens, e o inverso também ocorre, quando a psique das personagens modifica a forma como estas enxergam a realidade, estabelecendo relações simbólicas.

2°. A camada existencial: essa se revela na ambiguidade da construção narrativa do tempo, que, constantemente, retoma fatos passados, ações idealizadas, desejos reprimidos ou externados, segredos de família, a história da cidade e suas assombrações etc. Toda essa anarquia temporal influi de forma inevitável nas ações/pensamentos das personagens, que, em muitos momentos, agem impulsionadas por essas recordações, por estes desejos adormecidos, alterando a tessitura do presente, trazendo ambiguidade ao romance, de tal forma que, continuamente, a linha que separa passado e presente é quase anulada. O passado, portanto, é povoado de símbolos e plasmado nos espaços, além de constituir, por si só, uma espécie de fronteira, que, na construção do romance, tem como uma de suas principais características a irrupção da ideia de loucura, de desraizamento, de inconstância e do sentimento de melancolia.

3°. A camada transcendental: o problema do Mal é um elemento presente em toda a obra de Cornélio Penna, de tal feita que, correlacionado ao catolicismo do escritor - e de alguns elementos da cosmovisão católica presentes em suas obras, por consequência - ele é classificado por alguns críticos – embora quanto a isso haja muita polêmica -, não por sua escola/movimento literário, mas, simplesmente, como um escritor católico, título que dividiria, na perspectiva daqueles, com Lúcio Cardoso, Gustavo Corção e Otávio de Faria.

Concordemos ou não com a catalogação do romancista nesta ou naquela linha de pensamento – o que não é nossa intenção aqui -, um fato nos é indisfarçável: o transcendental, inegavelmente, é uma fronteira aberta aos estudos em *Fronteira* (2017). A construção da espacialidade sob a ótica de um narrador perturbado pelo problema do Mal inunda a narrativa com uma torrente de significações, trazendo, além de ambiguidades – a dicotomia entre o sagrado e o profano, por exemplo -, questões atemporais e intramundanas.

Este fato confere ao romance uma grande carga simbólica, trazendo a necessidade de uma análise que se debruce sobre os recursos empregados pelo narrador para a construção da ambientação espacial no romance, sobretudo através dos símbolos que aquela suscita, visto que o espaço ficcional de *Fronteira* (2017), munido da estética gótica, está impregnado de velhas dicotomias que constituem a cosmovisão cristã, como fica claro no processo "espiritual" pelo qual passa a personagem principal do romance, *Maria Santa*.

Continuando a apresentação de nosso *corpus* de análise: todo o enredo do romance *Fronteira* (2017) foi "estabelecido" a partir de um manuscri-

to antigo, escrito por um sujeito que diz ter testemunhado os fatos narrados e que tomou para si a tarefa de os registrar; não sabe o porquê desse registro, sabe-se apenas que os papéis foram entregues, "presos por uma fita e pelo alfinete que a velha mucama me deu..." (PENNA, 2017, p.139), tendo os serviços de editoração como objetivo.

Portanto, posteriormente - não se sabe exatamente quanto tempo depois - esse manuscrito foi entregue a um editor, para que este desse ao manuscrito uma forma de um romance, como exposto no epílogo que fecha o livro (PENNA, 2017, p.137). Portanto, apenas ao final do livro nos deparamos com esse "editor", que afirma ter transcrito de forma integral os manuscritos, "resistindo ao desejo de corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção" (PENNA, 2017, 137). Assim, é na perspectiva de um narrador-personagem - que nunca chegamos a conhecer em integridade, cujo grau de parentesco com a personagem *Maria Santa* é desconhecido e, claro, cujo grau de "veracidade" dos fatos que testemunhou e registrou em seus manuscritos é desconhecido - que a história é apresentada.

Enfim, essa narrativa ambígua e inóspita que se desenrola no romance centra-se na transformação "espiritual" por qual passa a personagem principal do romance, *Maria Santa*, que, como a alcunha revela, atravessa um processo de "santificação". É sobre o passado esquivo dessa personagem e seu processo de mudança que giram os fatos narrados. No entanto, longe de ser uma Personagem Plana (CANDIDO, 2014, P.62), ou seja, uma personagem sobre a qual pairam expectativas preconcebidas pelo leitor, de modo que seu comportamento ganha, no desenrolar da história, certa mecanização, *Maria Santa* é Personagem Esférica (CANDIDO, 2014, P.63), ou seja, seu grau de complexidade a transforma em um mistério ambulante, cujos recônditos da alma ocultam mais do que aquilo que as palavras que profere revelam.

As três camadas espaciais em *Fronteira*

Pouco se sabe sobre o passado das personagens que constituem a *diegese* de *Fronteira* (2017), embora o passado esteja sendo, todo o tempo, com o perdão do trocadilho, matéria de discussão entre as personagens. O passado ganha materialidade na aflição que toma conta das personagens todas as vezes em que determinados fatos vividos são relembrados por aqueles. Esse passado parece, a mais das vezes, estar impregnado nos móveis e nas paredes do casarão onde se desenrola a história: "A dor de tê-lo vivido [passado], a vontade insatisfeita de arrancá-lo de minha carne retomaram,

em um só dia, o lugar abandonado à cabeceira de minha pobre cama, onde me deitara tranquilamente, por alguns anos...” (PENNA, 2017, p.32).

A estética gótica que permeia a construção narrativa de *Fronteira* é perfeitamente observada na imagem da casa onde vivem as personagens: quartos escuros, sombrios; móveis antigos, disformes, quase que animados; corredores nebulosos; sombras e sussurros por toda a casa, são alguns dos elementos presentes no romance que nos leva a identificar sua construção à estética gótica:

> Suas salas gigantescas e toscamente construídas eram mobiliadas com raros móveis muito grandes, de pau-santo, rígidos e ásperos, dando a impressão de que os avós de Maria, seus antigos possuidores, levavam uma vida de fantasmas, em pé diante da vida, só se sentando ou recostando, quando doentes, para morrer (PENNA, 2017, p.17).

Além desse casarão enorme e obscuro, a própria natureza é retratada com colorações góticas que muito lembram o clássico inglês *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Bronte. Vejamos essa representação da natureza em *Fronteira* (2017): “As montanhas negras, escorrendo chuva, apagadas pelo denso nevoeiro que sobe da terra, calçada de ferro e também negra, caminham aos meus olhos, lentamente, como em sonho sufocante” (PENNA, 2017, p.11).

A amálgama entre esses constantes mergulhos em um passado oculto e as configurações espaciais que inundam a narrativa de atmosferas sombrias são constatadas por toda a narrativa e dão a tônica dos recursos mobilizados pelo romancista. Vejamos um exemplo dessa união entre os elementos temporais e espaciais na primeira cena selecionada para a investigação que pretendemos realizar aqui, sobretudo, ou inicialmente, no aspecto dos recursos linguísticos mobilizados pelo narrador para dar poeticidade e dramaticidade ao fato narrado.

Essa cena encontra-se no capítulo XXXII e a justificativa para que a tenhamos selecionado, entre tantas outras cenas possíveis, recai sobre o mergulho que a personagem faz em seu passado, sobretudo no aspecto do crime, cujo teor pouco nos é revelado, embora seja dado, nessa cena transcrita abaixo, o maior destaque em toda a narrativa:

> [...] Que segredo guardariam aqueles móveis velhos e cansados?
>
> Aproximei-me do leito e contemplei-o com olhar suspeitoso.

> Colchões e travesseiros, enormes, levemente cobertos de poeira, estavam em ordem, com o pano desbotado pelo tempo. Mas pouco a pouco, diante de meus olhos dilatados pela atenção, as suas flores, de um vermelho longínquo, começaram a se mover, aumentando e espraiando-se, em fuga rápida, e escondendo-se nos grandes rebordos do espaldar.
>
> Pareciam de sangue seco, restos de crime…
>
> Pareciam de sangue cansado, débil esbranquiçado…
>
> Pareciam de sangue espumoso, lembrança de ignóbeis volúpias…
>
> Pareciam de sangue!
>
> Recuei com repugnância e senti, como se tivesse pousado sobre o colchão as minhas mãos, o cavado dos corpos em suor, agitados por inomináveis estremecimentos. Que gemidos alucinantes teriam batido de encontro àquelas almofadas de madeira, com grandes veios escuros, como o dorso da mão do diabo, de envolta com odores mornos de gozo e de brutalidade.
>
> Todo o quarto parecia agora viver intensamente, e sentia em meus ouvidos um clamor de vida pecaminosa, trêmula, indecente, do crime humano da reprodução, e o seu ambiente poderoso, entontecedor de crueza e nudez, envolveu-me em sua onda amarga (PENNA, 2017, p.48).

Na composição linguística do excerto, percebe-se, pela utilização do verbo *guardariam* e dos adjetivos *velhos* e *cansados*, um recurso à personalização dos móveis, temos, portanto, a utilização da figura de linguagem denominada Prosopopeia. A linguagem extremamente poética com a qual o narrador descreve essa cena fantástica é ainda atestada pelo uso da Anáfora, quando, por quatro vezes, para marcar a ênfase com a qual o narrador expressa sua visão, se utiliza a expressão "*pareciam de sangue*"; não contente em marcar essa ênfase, o narrador ainda se utiliza de adjetivos vários e, de certa modo, contrários, por exemplo: "pareciam de sangue *seco*" e "pareciam de sangue *espumoso*"; ainda, mais uma vez personalizando, "pareciam de sangue *cansado*". A Símile com a qual o narrador compara o ato dos gemidos que se "batem" [Sinestesia] às almofadas à "mão do diabo" dão poeticidade e dramaticidade à narração. Logo em seguida, nova Sinestesia: "*odores* [olfato] *mornos* [tato] de gozo". Mais à frente, Prosopopeia: "*todo o quarto parecia agora viver intensamente*"; em seguida, nova Sinestesia: "*sentia* [tato ou olfato] em meus *ouvidos* [audição] um clamor".

Além disso, a utilização dos substantivos “segredo” e “lembranças” dão a tônica de um passado que insiste em se fazer presente, com o perdão do trocadilho, mais uma vez. Percebam que o narrador é categórico quanto ao teor desse fato que ele, anteriormente, classificara como um segredo, ao se perguntar pelo conteúdo daquilo que, para ele, sabemos, não é oculto.

Sabemos disso pela expressão que logo mais ele utilizará: “restos de crime”. Embora não saibamos o teor desse crime, ou seja, se está o narrador a tratar de um crime em seu sentido “jurídico” (fato social) ou em seu sentido “moral” (ser ou não ser), ou até religioso (ressentimento), sabemos pela própria narrativa que o narrador compreende uma gravidade acontecida ali, cujo adjetivo “crime” não deixa dúvidas, e que sua presença nesse grave fato acontecido é bem sublinhada por sua própria narrativa, mesmo que subliminarmente através de recursos estilísticos.

O narrador se utiliza, mais à frente, da expressão “pano desbotado pelo tempo” para se referir ao lençol que cobria a cama na qual aquele detinha sua visão; apesar do “desbotar” do pano, o narrador, em uma espécie de transe, começa a ver ressurgir, com muita nitidez, a flores que outrora compunham o tecido, agora, desbotado.

Possivelmente seja essa uma analogia entre a memória do narrador, onde o desbotar se coadunaria com o recalcar, ou seja, com o ocultar daquilo que o Ego relegou ao inconsciente por entender ser por demais traumático ao sujeito consciente o seu conteúdo; e o reaparecimento das flores “de um vermelho longínquo” que se movem, seriam os conteúdos antes recalcados que, àquele momento, através de um ato falho, retomam à consciência do narrador.

Aquela visão, aquele transe, nada mais seria, então, que o rememorar dolorido daquilo que se pensava estar oculto e, talvez, esquecido para sempre. Em outra passagem do romance, afirma o narrador: “Lá na grande cidade onde eu estava, *o passado devia ter cessado a sua fuga*, e, assim imobilizado, fazia-me apenas pressentir sua volta próxima” (PENNA, 2017, p.32, grifo nosso).

Seguindo nossa análise, e utilizando-se, agora, da teoria da topoanálise, conseguimos aferir alguns elementos da construção da espacialidade dentro da narrativa. Mas antes, faz-se necessário apresentar a teoria e seus pressupostos, uma vez que nosso presumido leitor não é obrigado a conhecer tal teoria; assim, como forma de auxiliar no processo de assimilação da teoria e, por consequência, de nossa progressão argumentativa, vamos à definição dessa teoria.

Segundo seu sistematizador, o brasileiro Ozíris Filho (2007, p.33), a topoanálise é "[...] o estudo do espaço na obra literária"; esse método de análise gira em torno de um "roteiro para uma efetiva topoanálise" (FILHO, 2007, p.169), que, em todas as suas etapas, visa fornecer instrumentais teóricos para se realizar uma "investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária", buscando "desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos etc" (FILHO, 2007, p.33).

O roteiro oziriano centra-se nas seguintes categorias: coordenadas espaciais, espacialização, gradientes sensoriais, a fronteira, a morfossintaxe espacial, a topopatia e a toponímia. Claro que todas essas etapas não serão por nós percorridas nesse pequeno itinerário que pretendemos apresentar aqui, mas deixamos registradas todas as categorias estabelecidas por Ozíris Filho (2007) como forma de expor os eixos centrais sobre os quais gravita a topoanálise, de modo a apresentá-los a todos aqueles que ainda não tiveram a oportunidade de travar contato com essa teoria.

Prosseguindo com nossa análise, sabemos que os espaços dentro de uma narrativa não se limitam aos aspectos geográficos, mas também às marcas históricas e simbólicas, cujos elementos valorativos o narrador utiliza para produzir o que o romancista brasileiro Osman Lins (1976) denominou Atmosfera. Assim, ao invés de descrever elementos do passado das personagens, o narrador utiliza-se de mecanismos narrativos, de uma linguagem "desviada", ou seja, extremamente poética e, portanto, rica em analogias, por consequência, plurissignificativa, para suscitar ideias e sensações nas personagens através da construção de Ambientações e Atmosferas que transformam a narrativa em um complexo jogo de ambiguidades onde nada parece se revelar de fato. Lins (1976) afirma que Atmosfera é uma:

> [..] designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato - de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanação deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca (LINS, 1976, p.76).

Assim, percebe-se, na passagem transcrita anteriormente, que o narrador de *Fronteira* utiliza-se de elementos de um passado obscuro que permeia toda a narrativa, projetando sobre os objetos e/ou móveis do quarto onde se desenrola a cena, toda uma carga histórica e simbólica que desvelam um fato avelhantado que o narrador pretende apenas suscitar, mas nun-

ca, de fato, revelar, como fica claro em passagens como: *Que segredo guardariam aqueles móveis velhos e cansados?*; *Pareciam de sangue espumoso, lembrança de ignóbeis volúpias [...]*; *Que gemidos alucinantes teriam batido de encontro àquelas almofadas de madeira [...]*.

A noção de topopatia relaciona-se, no âmbito da topoanálise, ao sentimento expresso pelas personagens ou pelo narrador e desencadeado por certo espaço (FILHO, 2007, p.158). Assim, o espaço suscita na personagem sentimentos positivos ou negativos, a depender de sua configuração. No excerto em tela, é nítida a aversão que o espaço suscita no narrador: o seu ambiente poderoso, entontecedor de crueza e nudez, envolveu-me em sua onda amarga". Nesse caso, estamos diante de uma topofobia, ou seja, aversão ao espaço.

As figuras de linguagens identificadas anteriormente são utilizadas pelo narrador como forma de representar, primeiro, seus próprios sentimentos diante desse passado intruso; segundo, o próprio espaço ficcional onde se desenrola a *diegese*. Percebam que o espaço do quarto e o tecido da cama, em uma espécie de epifania, despertam no narrador sensações e lembranças fortíssimas, fazendo com que este recorra às Analogias e Sinestesias como forma de narrar aquela profusão de ideias que lhe chegam. Além disso, a atmosfera do espaço íntimo do quarto é muito reveladora desses recursos linguísticos utilizados pelo narrador: através do uso das figuras de linguagem, aquele projeta sobre o espaço do quarto uma carga de abstratividade que, por alguns momentos, o narrador parece estar fora da realidade: "*o seu ambiente poderoso, entontecedor de crueza e nudez, envolveu-me em sua onda amarga"*.

Além do fator histórico – passado -, a atmosfera construída pelo autor suscita questões morais, existenciais. É fato que o catolicismo perpassa toda a obra de Cornélio Penna, como afirmara Luís Bueno (1996)[24], Assim, a metamorfose pela qual passa a personagem *Maria Santa* assemelha-se ao processo de purificação cristã, onde o corpo é mortificado e negado para que a alma se liberte para Deus.

Na perspectiva dogmática do catolicismo, esse processo inicia-se a partir da consciência que tem o homem de sua condição de criatura, do pecado que macula a condição humana e da graça divina atribuída a to-

24 - "Mas qual é a natureza do pecado que atormenta tanto essas criaturas? É o pecado da incapacidade de viver. Viver não só em si e consigo, mas também com o outro e nos outros. O ponto central da relação entre o catolicismo e a obra de Cornélio Penna se encontra exatamente aí. Trata-se do primitivo espírito cristão, que busca sua realização fora de si mesmo". Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/29/mais!/24.html>. Acesso em: 10 de abril de 2022.

dos aqueles que tomam a sua cruz e vão após Ele (Cristo), nas palavras do Evangelista. Da dualidade cristã surge a problemática do Mal: o pecado do homem é oriundo do livre arbítrio, atitude onde o homem, livre como é, escolhe seguir pela vereda do Bem ou do Mal, em termos um tanto quanto genéricos. Assim, na narrativa apresentada acima, revelam-se alguns apontamentos dessa imbricada dualidade, onde o Mal é representado pelo pecado: "*Pareciam de sangue!*"; "*o seu ambiente poderoso, entontecedor de crueza e nudez, envolveu-me em sua onda amarga"*; "*sentia em meus ouvidos um clamor de vida pecaminosa, trêmula, indecente, do crime humano da reprodução*".

O fato de o narrador se utilizar de expressões que denotam uma moralidade ferida – nesse caso, o crime a que nos referimos anteriormente recairia no campo da moral -, nos atesta o caráter híbrido desse espaço, ou dessa existência. Percebam que o espaço materializa o pecado, as expressões utilizadas são claras: "*o seu ambiente poderoso, entontecedor de crueza e nudez, envolveu-me em sua onda amarga"; "sentia em meus ouvidos um clamor de vida pecaminosa, trêmula, indecente, do crime humano da reprodução*". O crime recai aqui, acompanhando o sentido da expressão utilizada pelo narrador, não meramente nos partícipes daquele "crime particular", mas na própria condição humana. Nesse ponto, a perspectiva já muda de figura: o aspecto ideológico se faz presente, a visão aqui é clara em sua ânsia de condenar uma *"vida pecaminosa, trêmula, indecente"*.

Em outra passagem do romance, o narrador não deixa dúvidas quanto ao fator moral que o angustiava, atestando a irrupção dessa fratura existencial que a camada geográfica do espaço doméstico fez suscitar: "[...] o mal invisível, prosseguindo em seu trabalho incessante, lançava, cada vez mais próximos, sinais de advertência, em sensações imprevistas e dolorosas de inquietação e desconfiança" (PENNA, 2017, p.32).

Na segunda cena que iremos analisar aqui, presente no capítulo XVIII do romance de Cornélio Penna, as camadas espaciais que apresentamos no início dessa seção também se fazem presentes, atestando essa tridimensionalidade espacial que ora investigamos em *Fronteira* (2017). A camada geográfica é permeada pela camada existencial – marcada pela temporalidade psicológica das personagens, ou melhor dizendo, pelo tempo psicológico (NUNES, 2013, P.19) vivido pelas personagens; e pela camada transcendental, qual seja, a irrupção do inóspito, do divino, daquilo que não é humano.

A justificativa para a escolha desta segunda cena recai sobre uma figura que consideramos ser parte do binarismo que entendemos se fazer pre-

sente por toda a narrativa de *Fronteira* (2017). O edifício da prisão, como logo veremos, está em contraponto ao prédio da igreja, no entanto, ambos gravitam no alto, acima da cidade, o que nos parece ser uma sofisticada configuração espacial que revelaria, como veremos mais à frente, o binarismo clássico que gira em torno das realidades ontológicas do Bem e do Mal.

A segunda cena selecionada se desenrola logo após a visita de uma personagem que é apenas alcunhada de "o juiz", atestando seu lugar social, à casa onde se desenrola toda a *diegese*, e que, depois de longa história contada por esse à personagem *Maria Santa* e ao narrador, vendo-se ignorado por ambos em seu longo relato, levanta-se e vai embora, não sem antes vaticinar: "– Eu hei de voltar e esclarecer muitas coisas!" (PENNA, 2017, p.26). Transcrevemos abaixo a cena que se inicia logo após a saída do Juiz:

> Casas berrantes de oca, ao lado de paredes alvíssimas, cegas de luz, trepando em desordem pela rua em forte ladeira, ao encontro do edifício da cadeia, muito grande, espapaçado lá no alto, todo cheio de sinais misteriosos, traçados em suas velhas paredes pelas crianças, pelo tempo e pela umidade. Parecia o crânio apodrecido de uma caveira ali enterrada há muitos anos, acocorada, à moda dos índios, no cimo do morro, e que as chuvas e enxurradas fossem descobrindo lentamente. Eu já fizera Maria Santa observar essa semelhança, aumentada ainda pelas duas únicas janelas, enormes e gradeadas, que nos espreitavam de longe, hostilmente. Quando chovia, as águas formavam logo um riacho, que corria pela sua base, formada de pedras irregulares, como grandes dentes maltratados, quase desprendendo-se do gigantesco maxilar... – a caveira está babando – dizia eu, a olhar através dos vidros embaciados pela chuva -, e a sua baba vem até aqui, até a porta da casa (PENNA, 2017, p.27).

O trato poético com a linguagem é novamente atestado: as figuras de linguagem fazem-se presentes; o ritmo da narração, perceptível pela pontuação bem marcada, é cadenciado, quase surrado, como aquelas histórias assustadoras que se conta à meio-ouvido; a figuração de marcas históricas e ideológicas também são perceptíveis, vamos a elas.

Antes de mais nada, a Prosopopeia é, aqui, a figura de linguagem que mais se sobrepõe: "casas [...] *cegas* de luz"; "*trepando* em desordem pela rua"; "janelas, enormes e gradeadas, que nos *espreitavam* de longe, *hostilmente*". Além desta, as Analogias são enriquecedoras do trato estético com a linguagem, vejamos: "[a cadeia] *parecia* o crânio apodrecido de uma caveira ali enterrada há muitos anos"; "[a base da cadeia] formada de pedras

irregulares, *como* grandes dentes maltratados". Ainda, o excerto acima se inicia com uma bela Sinestesia: "Casas *berrantes* [audição] de oca".

Nos encaminhando para a topoanálise, aprendemos com Ozíris Filho (2007) a analisar o espaço narrativo a partir das coordenadas espaciais, ou seja, "[...] a espacialidade que se organiza em torno, basicamente, dos eixos horizontal e vertical" (FILHO, 2007, p.57), uma vez que, necessariamente, o espaço é construído tendo por configuração básica essas coordenadas, no entanto, ponto importante, essas coordenadas construídas na ficção atendem a uma lógica interna à própria estrutura narrativa, daí a necessidade da analisá-las com mais cautela.

Nosso ponto de partida é indicado pelo narrador, quando este afirma, ao tratar da fileira de casas que se encaminham até o edifício da cadeia, o ponto espacial em que se divide a cidade, sendo que, na perspectiva da cena anteriormente transcrita, o ponto de referência é exatamente o do prédio da prisão, sendo este "muito grande, *espapaçado lá no alto*, todo cheio de sinais misteriosos [...]; além disso, afirma o narrador que "Parecia o crânio apodrecido de uma caveira ali enterrada há muitos anos, acocorada, à moda dos índios, *no cimo do morro".* O espaço aqui é organizado em torno da ideia de verticalidade-horizontalidade. O prédio da cadeia está no alto, postura vertical, acima, pairando "hostilmente" sobre a pequena cidade que fica abaixo, espreitada, recebendo, através das chuvas, a "baba" da "caveira" em suas portas.

O sentido vertical remete às constelações de valores que se concentram nos polos alto e baixo: o alto remete à vastidão, amplidão, sendo assim, à superioridade, à hierarquia, ao poder punitivo, posto que superior; o baixo remete, de forma contrária, formando seu sentido bipolar, ao estreito, estrito, particular, à submissão, posto que inferior. É assim, por exemplo, que os templos em Atenas, na Grécia antiga, concentravam-se nos montes altos, assim como o Olimpo, morada dos deuses, e as cidades ficavam abaixo daqueles.

No caso da cena que ora analisamos, a prisão cadavérica está no alto, em contraste com os valores sublimes das alturas, e embora seja um espaço de exclusão, de segregação, uma vez que para a prisão vão os sujeitos que, por cometerem crimes, têm suas liberdades subtraídas, são apartados do seio social, a prisão da cena não parece estar na periferia, mas ao centro, uma vez que as casas vão "ao encontro do edifício". Há, portanto, certa metamorfose na polarização valorativa. Essa transmutação será mais bem refletida quando da apresentação da terceira cena, que analisaremos logo mais.

O sentido horizontal remete tanto ao plano da frontalidade, ou seja, diante-atrás; quanto ao plano da lateralidade, ou seja, direita-esquerda. No plano da frontalidade, o edifício da cadeia está em um oposto, em um ponto alto da cidade; na outra extremidade está a igreja, também no alto de um morro. Essa contrariedade dos extremos, que situam-se, ao mesmo tempo, no alto, apesar dos valores que os cercam serem opostos, compartilham um aspecto interessantíssimo: ambos gravitam e representam os signos do Bem e do Mal e suas valorações, como duas realidades ontológicas, que embora conflitantes, têm, como afirmava Carl Jung (2015, p.41), uma relação necessária de mutabilidade, sendo que ambos fariam parte, na visão do psicólogo austríaco, de uma mesma formação, sendo, portanto, o Bem e o Mal as duas faces, ou as duas mãos, de Deus.

Para aprofundar melhor esse binarismo, devemos agora apresentar a terceira cena que selecionamos, para melhor avaliar as três camadas do espaço no romance *Fronteira* (2017) e, enfim, fechar a argumentação acerca do ponto anterior que deixamos em aberto. Antes, faz-se necessário explicar que a justificativa para a escolha dessa terceira cena deu-se por conter ela a figura da igreja, segundo polo do binarismo a que aludimos anteriormente, completando assim uma tripla relação, que exporemos mais à frente. Essa última cena se concentra, sobretudo, no capítulo XLII. Vejamos alguns excertos desse capítulo de modo a conseguir sintetizar essa cena:

> Fui subindo, subindo, mais alto, mais alto. [...] Lá embaixo, as duas ruas em ângulo perdiam-se no desbarrancado enorme, e a igreja que se levantava pesadamente de seus alicerces, como alguém de pernas inchadas e hidrópicas que, a custo, tentasse erguer-se de seu leito, parecia prender com seu dorso poderoso, no vértice do ângulo, toda aquela massa esmagadora de terra e pedras. Se ela recuasse em seu esforço, toda uma parte da cidade precipitar-se-ia no vale. [...] pareceu-me que flutuava hesitante, entre o céu e a terra, naquela luz azul, depois ultramar, e finalmente púrpura, e, por muito tempo, muito tempo, esqueci-me de mim. Quando voltei ao mundo, senti o cansaço e a velhice de um século (PENNA, 2017, p.68-70).

Assim, no outro extremo da cidade, no alto, “reina” a igreja. A figura da igreja na narrativa de *Fronteira* dialoga, evidentemente, com o motivo religioso que pauta boa parte da história. O processo de santificação de *Maria Santa*, as ladainhas ouvidas nos quartos da casa, *Tia Emiliana* com suas constantes orações e sua incansável recepção de doentes e pobres em busca de milagres e a própria mudança de atitude da personagem *Maria Santa* são expressões desse motivo religioso que pauta o enredo.

No entanto, a igreja, enquanto espaço e ideia, só aparece, em integridade, nessa cena em específico, ou seja, uma única vez, e, para o personagem-narrador, de modo fortuito, uma vez que seus passos desesperados o levam à igreja sem que ele se desse conta de tal. O próprio o afirma: "[...] me assustei quando percebi que roçava, há muito tempo, uma mesma muralha, formidável e maciça, que parecia querer esmagar-me com sua sombra intensa, violentamente recortada no solo [...]" (PENNA, 2017, p.66).

Seus passos nervosos o levam até o espaço sagrado. Esse sagrado está em correlação com o uso da Anáfora logo ao início do excerto: "Fui subindo, subindo, mais alto, mais alto"; essa galgar os céus é um motivo que nos reporta a inúmeros temas mitológicos da tradição grega e hebraica, onde Tântalo (grego) e Jacó (hebreu) sobem aos céus; além destes, e por outros meios, o mito de Ícaro também está relacionado com a subida às alturas, mesmo que por outros meios. Na perspectiva da topoanálise, como afirmamos anteriormente, galgar as alturas correlaciona-se com certos valores superiores, mas no caso de *Fronteira* (2017), como afirmamos anteriormente, essa relação se dá de um modo heterodoxo, digamos.

O narrador, novamente, se utiliza de um advérbio ao se reportar à cidadezinha: "lá embaixo", colocando-a em correspondência com os valores associados ao inferior, terreno e humano, estabelecendo assim, através da configuração espacial, uma polarização entre a igreja e a cidade; logo em seguida, uma Prosopopeia: "e a igreja que *se levantava* pesadamente de seus alicerces", para logo em seguida introduzir uma Símile: "*como* alguém de pernas inchadas e hidrópicas", continuando a personificação da igreja logo em seguida: "parecia *prender* com seu dorso poderoso" e "Se ela *recuasse* em seu esforço".

É nítido também o recurso à topopatia (FILHO, 2007, p.157), uma vez que, como expresso pelo narrador, o sentimento que este sente através daquele espaço é agradável, bom: "pareceu-me que flutuava hesitante, entre o céu e a terra, naquela luz azul, depois ultramar, e finalmente púrpura, e, por muito tempo, muito tempo, esqueci-me de mim". Com isso, temos uma topofilia, ou seja, uma afeição pelo espaço, ou, nesse caso, através do espaço.

Percebam, ainda, que pela utilização dessas figuras de linguagem e pelo trabalho com os adjetivos, o narrador consegue nos sugerir aspectos valorativos que nos indicam a perspectiva do personagem para com o espaço. A igreja é representada como um ser que parece "prender" uma "massa esmagadora de terra e pedras", cujo recuo levaria à destruição de uma parte da cidade. A personalização pode ter tanto um sentido geográfico, qual seja,

a figura de uma igreja que se posiciona na exata fronteira entre o abismo e a cidade; mas também pode nos remeter aos valores civilizatórios e morais da instituição igreja e da missão cristã na terra; nesse caso, a analogia mudaria toda a perspectiva.

Sabemos que esse motivo religioso se encontra presente na narrativa, daí o fato de nossa perspectiva quanto a essa possibilidade não se encontrar no plano de mera elucubração, mas antes pautada pelos valores estabelecidos a partir das coordenadas espaciais construídas na narrativa.

Lembremos agora daquele contraste assinalado anteriormente: igreja e prisão estão configuradas espacialmente no alto, no eixo vertical; ambas cercam a cidade, observam-na; uma, parece rir e observar hostilmente a cidade, como afirmara o narrador em cena anterior; a outra parece proteger, velar, se sacrificar em prol da cidade. No entanto, ambas, embora apresentem características e valorações distintas, embora recebam, da parte das personagens, perspectivas opostas, binárias, ainda assim foram alocadas, espacialmente, no alto, pelo narrador.

Pensamos que essa configuração espacial, na qual, em um extremo está a prisão e sua constelação de valores negativos e desagregadores; em outro extremo, a igreja, onde impera a constelação de valores positivos – "pareceu-me que flutuava hesitante, entre o céu e a terra, naquela luz azul" – e regeneradores – "por muito tempo, muito tempo, esqueci-me de mim" – e ao centro, cercada, a cidade em sua condição decrepita, representam uma trindade primordial.

Esses três espaços parecem representar o aspecto ternário da própria existência humana: o homem (sujeito livre) entre dois opostos: o Bem e o Mal; nesse aspecto, o próprio espaço, em suas três camadas, encontra sua explicação: cidade-humanidade (camada geográfica), prisão-mal (camada existencial – remete ao passado, ao tempo que devora, ao pecado original) e a igreja-bem (camada transcendental – remete à busca do eterno, à santificação, à *via-crúcis*).

Dessa forma, e reverberando as palavras do escritor argentino Jorge Luis Borges (2010, p.75), presentes na epígrafe desse artigo, o espaço, plano e geográfico, portanto, mensurável, quantificável, calculável, é, por sua própria natureza, avesso ao imensurável. No entanto, enquanto plano onde se projeta o homem, ser do tempo, o espaço ganha substancialidade, ou melhor, abre-se em outra dimensão, que denominamos camada existencial. O homem histórico, vítima do tempo, projeta sobre o espaço suas desventuras, no entanto, para além do espaço quantificável e para além da mensurabilida-

de da existência terrena, o homem transcende seu ser em direção ao eterno, ao imensurável da qual sua alma é testemunha. Temos aí o ternário completo: espaço, tempo e infinito.

Considerações finais

Nossa pesquisa objetivou investigar a forma como estão estruturadas as camadas espaciais na narrativa de Fronteira (2017), de Cornélio Penna, através de uma análise da construção temática e linguística do romance em tela. Aqui, reafirmamos nossa hipótese inicial de pesquisa, dada sua validação na progressão argumentativa que empreendemos, constatando que a configuração espacial estabelecida na respectiva narrativa está estrutura em camadas que se intercomunicam de forma a compor um todo coeso. E de que forma? Através do trato linguístico e temático. Somente através da literalidade é capaz o escritor de representar o espaço em todas as suas nuances, como o fez Cornélio Penna em Fronteira, por esse motivo, e através da temática dual e ternário, pode o romancista amalgamar as três camadas espaciais que investigamos.

A primeira dessas camadas, como constatamos, é a geográfica, a social, concreta, diríamos. Esse é o espaço onde os fatos se desenrolam, o chão pisado das casas. É o quarto em suas composições de tons, a cidade em suas diurnas memórias, as casas em suas silenciosas intimidades. A segunda dessas camadas é a existencial, marcada pelo tempo interno das personagens, pautada, portanto, pelo conteúdo memorialístico, onde presente e passado se misturam de forma constante. A tônica espacial aqui é interna: ela se manifesta quando a tessitura do real, do concreto, é inundada por representações passadas. Dessa forma, um quadro antigo e empoeirado não é somente um quadro, mas um ser que observa, por exemplo. A terceira camada, a transcendental, é a camada do que está além do físico e do psíquico: encontra-se no reino do espiritual, dos movimentos da alma em direção àquilo que não é ela mesma.

Entre essas três camadas, a linguagem ricamente poética e as representações simbólicas dão a tônica do romance. As fronteiras, em correlação com o título da obra, se interpenetram constantemente, de modo que toda a narrativa pode ser encarada como um emaranhado de fronteiras abertas. Cabe ao leitor, ou ao pesquisador, observar os meandros e as particularidades que constituem cada uma delas, mas sem se deixar perder em seus labirintos e sem deixar-se seduzir pela unilateralidade, lendo o romance sob o

aspecto de uma única fronteira, sem levar em consideração as outras, tantas outras possíveis.

Além disso, concluímos que, no nível temático, a dualidade ontológica, a polaridade primordial, ou seja, o Bem e o Mal, estão representadas em muitas das cenas de Fronteira. Essa bipolaridade é reelaborada e representada no espaço ficcional do romance, avançando rumo à temática ternária. A questão, concluímos, não é ideológica ou simplesmente dogmática, mas estética, estilística. A polarização recebe um trato linguístico que expande, para além dos campos filosóficos e teológicos, a condição tripartida do homem, no centro de uma luta entre forças cosmológicas, assim como as personagens de *Fronteira* também se encontram esfaceladas entre o passado e o futuro; entre o pecado e a santificação; entre o crime e a redenção; entre o escárnio e a sublimação.

Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Editora Paulus, 1984.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

BRANDÃO, Luis Alberto; PESSOA de OLIVEIRA, Silvana. *Sujeito, Tempo e Espaço: Introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de Ficção.* São Paulo: Perspectiva, 2014.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

FILHO, Ozíris Borges. *Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise*. São Paulo: Ribeiro Gráfica e Editora, 2007.

FILHO, Ozíris Borges. *O Espaço Literário na obra de Vergílio Ferreira*. Santa Catarina: Clube de Autores, 2016.

FILHO, Ozíris Borges; BARBOSA Sidney; ROSSONI, Igor. *O Espaço Literário em Osman Lins*. São Paulo: Clube dos Autores, 2016.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

JUNG, Carl Gustav. *Aion*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

LIMA, Luis Costa. *O Romance em Cornélio Penna*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2005.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Editora Ática, 1976.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Rio Grande do Sul: Edipucrs, 2013.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2002.

SANFORD, John A. *Mal: o lado sombrio da realidade*. São Paulo: Paulus Editora, 1988.

PENNA, Cornélio. *Alma Branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.

PENNA, Cornélio. *Fronteira*. São Paulo: Editora SESI, 2017.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

A construção do tempo narrativo metaforizado na arte de tecer em Yuxin, alma, de Ana Miranda

Juliana F. Budin Ferreira[25]
Gracielle Marques[26]

Segundo os princípios que regem nosso existir, a vida é feita para ser vivida com toda a intensidade que o momento oferece. Essa - filosofia se baseia na ideia do presente como uma dádiva que recebemos de nossos ancestrais e na certeza que somos - seres de passagem, portanto desejosos de viver o momento como ele nos apresenta. Nessa visão está implícita uma noção de tempo alicerçada no passado memorial, mas nunca numa vazia ideia de futuro. (Daniel Munduruku, 2012)

A arte de tecer o tempo

As muitas ciências buscam conceituar, objetos, sentimentos e até mesmo o tempo. Porém, quando o assunto a se conceituar é o tempo, ele empresta uma das suas qualidades às palavras que é o fugidio, e não consegue-se defini-lo precisamente. Não limitando-o, na vida real, busca-se na ficção, pois espera-se que toda obra narrativa segundo Paul Ricoeur (1994) é sempre um mundo temporal. Pensando então, na perspectiva do tempo, voltamo-nos ao romance *Yuxin, Alma*, de Ana Miranda para se dar a conhecer a construção de sua ordem temporal, tendo como suporte teórico os estudos de Gérard Genette (1979), ele traz luz ao conjunto ordenado e consciente de

25 - Discente do Programa de Pós-graduação Mestrado em Estudos Literários (PPGMEL) da UNIR; Bolsista da Capes/Fapero; julianabudin77@gmail.com

26 - Doutorado em Letras Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista (FCL/UNESP); professora adjunta do Curso de Língua Espanhola do Departamento de Línguas Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos Literários (PPGMEL/UNIR) da Universidade Federal de Rondônia (UNIR); gracielle.marques@unir.br

procedimentos artísticos presente na narrativa, e ultrapassa a antiga apreensão da arte como expressão de uma subjetividade ou como mimese do real.

O romance histórico *Yuxin, alma* (2009), de Ana Miranda aborda o tema histórico do período da borracha, e a migração de cearenses para o Acre, para o trabalho nos seringais. A ação temporal do momento da narração traz indícios de que se passa no ano de 1919, no interior das matas do Acre, território dos Huni Kuin. Já o tempo da narrativa alude a fatos históricos que remontam ao início da atividade extrativista do látex e se perde na atemporalidade dos mitos de origem. Yarina personagem-narradora conduz o leitor por suas memórias povoadas pelos saberes da arte, música, arquitetura, fauna, flora, mitos e medicina da floresta. Essa cultura é tecida em meio ao conflito dramático da nativa e se passa no tempo da espera do retorno de seu amado, Xumani, e de seu filho, Huxu.

O emaranhamento das marcações temporais das ações produz esse efeito de forma premeditada. Ana Miranda está representando uma cultura oral, não-ocidental, fraturada pelas ações exploratórias na região. Esse fato atravessa as memórias da personagem de quem a se aproxima de forma muito sensível para captar o trauma pela perda do marido e pela perda do território e dos laços comunitários, através da rememoração. Para analisar essa premissa, foi escolhido o método de análise da narrativa de Gérard Genette, presente em seu livro *Discurso da narrativa* (1979), se justifica pela exposição dos conceitos básicos que possibilitam o entendimento da organização estrutural do tempo narrativo como: ordem, duração e frequência. Sendo assim, objetivamos dialogar com esses conceitos focalizando partes da obra, além de buscarmos compreender como se configura o tempo narrativo em *Yuxin, alma* (2009).

O tempo tecido em *Yuxin, alma*

Para entendermos a ordem temporal da narrativa segundo Gerard Genette (1979, p.33) temos que “[...] confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, [...]”. Sendo assim, deve-se sempre estar atento não somente ao discurso, mas aos acontecimentos e a ordem que são narrados. Gerárd Genette parte da divisão feita por Todorov (1996) ampliando-a e agrupando os problemas da narrativa em três categorias:

> [...] as que estão ligadas às relações temporais entre narrativa e diegese, e que arrumaremos sob a categoria do *tempo*; as que estão ligadas às modalidades (formas e graus) da “representação” narrativa, logo aos *modos* da narrativa;

> aquelas, finalmente, que estão ligadas à forma pela qual se encontra implicada na narrativa a própria narração [...], ou seja, a situação ou instância narrativa, e, com ela, os seus dois protagonistas: o narrador e o seu destinatário [...]; [a que daremos] o termo de **voz** [...] (GENETTE, 1979, p. 29, grifo nosso)

Ao considerarmos a conceituação da narrativa de Genette, podemos explorar essas três categorias: o tempo, o modo e a voz. Quando pretendemos estudar a ordem temporal em uma obra, podemos fazer esta pergunta para analisar o tempo, "a narrativa apresenta seus capítulos em ordem cronológica ou não?" Já o modo está ligado ao ponto de vista do condutor da narrativa, (distância e perspectiva) "quem vê? De onde vê?" E a voz sendo o ato de narrar "quem está contando a história"?.

No entanto, nos deteremos no conceito de tempo narrativo, que se compõe na forma com que o narrador apresenta os acontecimentos e no tempo da história, ou seja, no modo cronológico como as ações ocorrem na diegese. O tempo narrativo pode ser dividido em ordem temporal (anacronias), duração (pausa, elipse, cena e sumário) e frequência (*narrativa singulativa, repetitiva* e *iterativa)*. Todos esses aspectos temporais serão conceituados no desenvolver da análise. A seguir, passaremos a empregar à análise da obra *Yuxin, alma* (2009), de Ana Miranda os conceitos elencados por Gerárd Genette.

Para apreendermos como se dá a construção do tempo na narrativa, precisamos pensar que na distinção entre o tempo da história e o tempo do discurso, conforme esclarece Todorov:

> O tempo do discurso é, em certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história, muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida do outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta (TODOROV, 1966, p. 139 *apud* NUNES, 2013, p. 27).

Assim o leitor é despertado a refletir sobre o fato de que nem sempre o tempo da história (acontecimento) está em sincronia com o tempo do discurso (narrar os acontecimentos). Esses desencontros temporais, segundo Gerard (1979) são denominados de anacronias, elas podem ser classificadas em duas formas: a primeira é a analepse, que é o relato dos acontecimentos anteriores em relação ao tempo presente da história contada; a segunda é a prolepse, que é toda técnica da narrativa que incide em contar, antecipadamente, um acontecimento posterior.

Não é de agora que as narrativas se apresentam fora de um tecer cronológico linear, com inicio, meio e fim. Franco Junior (2009) nos lembra que alguns textos da poesia épica greco-latina iniciavam-se expondo ao leitor um acontecimento adiantado da história, e somente após alguns capítulos, o acontecimento seria então esclarecido. Em *Yuxin, Alma* (2009), a ordem temporal da narrativa se desencontra em diversos momentos. A prolepse já se faz presente nas primeiras linhas da obra: "Xumani está demorando tanto, quando ele voltar, amanhã, não vou contar nada, se eu contar, Xumani ciumento vai querer flechar as almas, matar as almas, quem pode as almas matar?" (MIRANDA, 2009, p.17). Xumani, o esposo de Yarina, nem mesmo foi apresentado ao leitor e já partiu e não voltou. A expectativa da amada é revelada pelo advérbio "amanhã".

Entretanto, a espera por seu esposo se tece do início ao fim da narrativa, sendo então conceituada por Genette de prolepse repetitivas, pois seu emprego constitui-se, agora, não mais de retornos, mas de anúncios, cujo objetivo não é mais o de recordar, mas sim o de suscitar esperança, dúvida no espírito do leitor: "será que Xumani vai voltar?", "será que está morto?" são sucessivos questionamentos que angustiam Yarina e o leitor. A causa de sua partida só será revelada na página 202: "Xumani atirou, a flecha se enterrou no peito de Kue, ele caiu, sangrando," (MIRANDA, 2009, p. 202). O assassinato de Kue, tio de Yarina, se dá como uma vingança, causando assim a partida de Xumani. No entanto, o momento exato que parte, levando o filho, só será narrado futuramente. Ainda, nas primeiras páginas, a analepse externa, que se configura em citar uma história já contada fora do texto, por isso externa, se manifesta em fragmento que reporta ao mito O*rigem do Kene*, pois o texto se fundamenta na mitologia do povo Huni Kuin.

> achei aquele couro de cobra atrás do tear, minha avó me levou mata dentro para eu saudar Yube e aprender o bordado kene, [...] vi uma luz, minha avó pingou bawe nos meus olhos para eu enxergar mais claro ... tecendo e cantando em dia de lua nova, assim aprendi kene, chamando a força do bawe, a primeira mulher que aprendeu a bordar foi Siriane, no tempo da mãe da mãe da mãe da mãe, foi Siriane quem nos ensinou primeiro o bordado, mas o marido de Siriane a matou titiri titiri titiri titiri wê ... hutu, hutu, hutu, hutu ... será se ele matou Siriane de ciúmes? (MIRANDA, 2009, p. 17).

Na versão contada por Ana Miranda, segundo Gabriela Cristina Carvalho (2013, p.79), a autora explora apenas de fragmentos desse mito, que reporta à "origem de como se deu a transmissão do conhecimento do bordado do desenho *kene*, que é inspirado nas imagens que estão na pele da

jiboia, Yube". Percebe-se que uma segunda narrativa enriquece a ação de tecer, presente na narração primária: a ação de tecer se torna não só uma tradição cultural dos povos da floresta, mas se faz no texto uma arte de tecer o tempo, de emaranhar as marcações temporais, como se pode verificar no uso da analepse e da prolepse. A esse respeito, Brandão (2002) comenta sobre a percepção do tempo:

> Nas culturas ditas primitivas – culturas que não fazem uso de nenhum tipo de linguagem escrita - a percepção do tempo não é como a nossa. Nossa tendência é pensar que o tempo é um processo irreversível que aponta, como uma seta, para um futuro desconhecido. Nas culturas primitivas concebe-se o tempo como um processo circular: o futuro é, de algum modo, uma volta do passado. Na base dessa concepção, que toma a recorrência das mensagens orais como suporte privilegiado da memória, está a crença de que só existe aquilo que pode retornar, já que qualquer informação que não seja periodicamente repetida está condenada a desaparecer. O conceito de tempo, a sensação de que o tempo passa, supõe um movimento incessante de recomeço, de reiteração. (BRANDÃO, 2002, p. 44-45).

Em *Yuxin, Alma* (2009), o tempo se mostra circular, são as memórias de Yarina que quando narradas, mesmo sendo histórias antigas, tornam-se mundo de novo, vivido no espaço-tempo das palavras, na ficção. O circular, ainda nos remete a ação do tecer, que se interliga fio a fio formando figuras, no bordado, já no texto, palavra a palavra, o romance. Voltando-se ao tempo futuro, ressoam nas palavras de Brandão as de Daniel Munduruku (2009): "Em nossa compreensão de tempo temos apenas o passado – o tempo da memória – e o presente, o tempo do agora. A palavra 'futuro' não foi inventada por nós porque, vocês sabem, o 'futuro' não existe". Novamente o movimento cíclico entre passado e presente, tal movimento metaforiza-se em tecer o tempo, um ponto sempre está retomando o outro.

Ainda analisando a estrutura narrativa a partir da categoria tempo passemos a examinar como Gerárd Genette conceitua sua duração. Ele a denominada anisocronia, que seria os "efeitos de ritmo" que podem ser aplicados nas narrativas, a velocidade no discurso, a duração da história. Há quatro processos narrativos vinculados à anisocronia, são eles:

> [...] de um extremo de aceleração, a elipse, a outro de desaceleração, a pausa, passando por dois intermediários, a cena, que mais se aproximaria de um hipotético grau zero de isocronia entre tempo da história e tempo do discurso, e o sumário, "forma de movimento variável (ao passo que os três outros têm um movimento determinado, pelo menos em

> princípio), que cobre com grande adaptalidade de regime todo o campo compreendido entre a cena e a elipse. (GENETTE, 1975, p. 86 *apud* WINCK, 2007, p. 32).

Detenhamo-nos no artifício temporal da pausa, pois o romance em tela apresenta vários exemplos desse recurso, onde a narrativa principal para e dá lugar às descrições que dão um ritmo lento à narração, para melhor detalhar alguma ação ou perspectiva. Observa-se que o tempo estendido no romance se transforma em espaço. A obra *Yuxin, alma* se apresenta estruturada em 5 partes denominadas como verbetes que elucidam, na interlíngua, a visão da índia sobre ações, sentimentos e a biodiversidade da natureza. Estes verbetes são colhidos da obra *O Hantxa huni kuin* de Capistrano de Abreu. São elas: Uaninu (longe), Bene Wai (esposar), Detenamei (guerrear), Yuxin (alma) e Hatiski (fim), em cada uma dessas partes se encontram pequenos capítulos de uma página e meia. Nota-se que a duração dos capítulos é curta e a mudança deles é algo constante. As pausas no romance descrevem espaços repletos da biodiversidade amazônica. Faz-se necessário chamar a atenção para o fato do capítulo um ser finalizado por Yarina bordando e exclamando que: "as almas que mandam em tudo", posto que através desse fato narrativo percebermos a pausa que se manifesta, no segundo capítulo da primeira parte, intitulado *keu, cantar de passarinho*, onde se rompe as ações da nativa:

> Tem passarim que pia, tem passarim que canta, tem passarim que chora, que ri, que grita, que vive avoando, a cantar, titiri titiri titiri titiri wê hutu, hutu, hutu, hutu ... idiki, idiki, idiki ... eh, eh, eh, eh brê brê brê brê ... tucanos cantam com vozes roucas kreõ kreõ kreõ kreõ idiki, [...] ... e os tucanos, yaukwê kwê kwê eh, eh, eh, idiki, idiki, idiki. .. kwéék! corujas piam, uã uã txu acauã canta na quentura, juriti geme, tucano assobia, pica-pau bufa, canta a choca, canta azul-uirapuru, canta choquinha, canta cantador, canta amarelo, flautim flauteia, tinguaçu canta, maria-assobio assobia, maria-triste chora, bem-te-vi assobia, bem-te-vi faz zoada, voa um atrás do outro, casalzinho, suiriri briga, o dançador dança, o pulador pula, caneleirim canta, gralha gralhadora, sabiá canta, no castanhal assobiam, vite-vite uirapuru, pipira faz barulho, tico-tico faz cigarra, canário-da-terra canta, eles voam no céu dos capulhos do roçado de algodão, passarins cantam nos ninhos de palha, uns não cantam oh! ficam só ajuntando fruta no chão, uns cantam no longe-ervanço, na capoeira, sabiá-poca, sim, canta oh! seu canto é brincadeira oh! canta na palmeira patoá oh! ? (MIRANDA, 2009, p. 19).

A personagem conhece os bichos e as árvores, nomeia as várias espécies de pássaros as quais decifra, e imita os cantos que descreve como: choro, grito, vozes roucas, zoada e até assobio. Ela compreende as ações deles: "um atrás do outro", "briga" "eles voam no céu dos capulhos do roçado de algodão". A narração desses elementos suscita na imaginação do leitor fortes representações da natureza em festa, como um momento após a chuva, onde a natureza toda se alegra e os pássaros parecem festejar. Nesse capítulo, o tempo é anacrônico, sem data e sem idade. A natureza é focalizada pela protagonista, ela a narra sob o seu ponto de vista. Podemos narrar nossa história pessoal na perspectiva de nossos pais, ou na nossa, a essas variações de pontos de vista chamamos de focalização. Há três tipos de focalização conforme Genette, a interna, que acontece quando a narração se dá por um único personagem, o que acontece em *Yuxin, alma*. Já focalização externa onde o narrador não é um personagem, ele os conhece e narra sobre eles, e a focalização zero ou não-focalização que é o narrador onisciente.

Retomando a nomenclatura apresentada pelo crítico francês acerca da categoria tempo, os resultados da temporalidade narrativa não são frutos apenas da relação entre a ordem, a velocidade e o ponto de vista dos eventos na história e no discurso. Segundo este teórico, a frequência também influencia o tempo, ela consiste em fazer menção à repetição, a acontecimentos idênticos ou ao mesmo acontecimento, ocorrido várias vezes. São três os tipos de frequência: *narrativa singulativa, repetitiva* e *iterativa*.

> Xumani gostava de me agradar, fez uma gaita para me agradar, tocava sentado no escabelo e eu ia olhar, ria, oé oé oé oé ... oé oé oé oé ... olhava, ria, Oé oé oé oé ... Xumani não tinha amante, se tivesse não seria feliz em minha rede, eu era sua amante e namorada, mulher casada, esposa, mulher quando namora sai mais um homem só, mulher casada tem um homem só, não dois, né? (MIRANDA, 2009, p. 33-34).

Esse é o único trecho em que Yarina relata que Xumani "fez" uma gaita para agradá-la, por isso a classificamos como uma narrativa singulativa, marcada pelo verbo no pretérito perfeito, posto que a ação foi completa, e não mais será citada na narrativa. É ao som da gaita que Yarina abre seu coração, olha o seu amado e revela ao leitor sua segurança em ser a única mulher dele, pois tivesse outras mulheres, Xumani "não seria feliz em minha rede" (MIRANDA, 2009, p.33).

A narrativa repetitiva pode mostrar ao leitor um mesmo acontecimento narrado por diversas vezes e por diferentes personagens, ou em variante estilística, como veremos no relato da narradora-personagem, em que, a princípio, há riquezas de descrição, e logo após, tudo é mais resumido.

> Hutu, hutu, hutu, hutu ... Xumani partiu num dia de frio, dormiu sozinho, chamei meu esposo para deitar em minha rede, ele não quis, na amanhecença Xumani se banhou no rio, desarmou a rede, jogou terçado, machado, faca, aljava, pôs às costas, abarcou as flechas e foi, sem falar nada, saiu na lebrina oh! sem levar sua mulher, sem levar seus irmãos, desapareceu naquele tisne frio, com nosso filhinho, viraram sonho, as pernas pequenas e finas de Huxu, as flechas de criança, as marcas dos pés de Huxu no chão, senti um aperto no peito, queria ir junto, parece que eu sabia, Xumani deixou comida para nada me faltar, uma ruma de plantações, uma ruma de milho embonecado, uma ruma de banana com filhote, uma ruma de macaxeira perto de dar, se deixou tanta comida, sabia que ia demorar, mas não falou nada (MIRANDA, 2009. p. 27).

O capítulo *tuax, desabrochar de flor* revela uma das cenas mais importantes do romance. É neste momento que o leitor descobre, a partir de Yarina, os pormenores da partida de Xumani, que não partiu sozinho, mas levou consigo seu filho, Huxu. As descrições são tão vívidas que parece ao leitor estar vendo em flashes o desenrolar dos fatos narrados, Yarina descreve cada passo do amado no dia de sua partida. Porém não há menção de quantos dias se passaram desde sua partida, até o presente da narração. Uma coisa ela deduziu: "deixou tanta comida, sabia que ia demorar" (MIRANDA, 2009, p. 29). A confirmação de sua demora se dá em outra descrição da mesma cena:

> [...] sabia arrumar tudo para uma caçada, **e agora demora tanto, tanto** ... abriu a rede, jogou o terçado, o machado, a faca, a faquinha de taquara, arco, botou tudo às costas, abarcou as flechas e saiu na caligem oh! pareceu naquela fuligem escura, virou sonho, eu sentia um frio no peito, queria ir junto, mas caçada é trabalho de homem, né? [...]
>
> Xumani vizinhava a caça, ensinava nosso filhinho Huxu a ser marupiara, por isso ia com ele às caçadas, onde está Huxu? meu peito cheio de leite, leite derrama do peito, Huxu quer mamar, Huxu deve estar chorando na mata, longe longe longe longe ... (MIRANDA, 2009, p. 29-30, grifo nosso).

Observa-se novamente que são citados a rede, o terçado e os outros utensílios, no entanto, Huxu não é mencionado na descrição da partida, somente no final do capítulo em que Yarina conta como seu filho aprendeu a caçar. Neste momento, a narradora toca todas as leitoras que são mães com a profunda e sensível afirmação: "leite derrama do peito, Huxu quer mamar" (MIRANDA, 2009, p. 33). Outra informação que é apresentada ao

leitor é o porquê da esposa não ter ido com o marido: "queria ir junto, mas caçada é trabalho de homem né?" Sua condição de mulher, dada a primitiva divisão social dos sexos, a impediu de segui-los.

E para finalizarmos nossa análise, temos a narrativa iterativa: definida como o contar uma única vez aquilo que se passou várias vezes. A narradora-protagonista utilizará alguns advérbios como: "habitualmente, todos os dias, muitas vezes". Em *Yuxin, alma* a narrativa iterativa apresenta Xumani como provedor que caçava para as mulheres da família.

> Xumani *todos* os *dias de manhã* ia caçar, mãe pedia, Meu genro, traze castanha para mim, ele trazia, Meu genro, traze gongo para mim, ele trazia, Meu genro, traze passarim para mim, ele trazia, minha irmã Pupila pedia, Meu cunhado, traze soim para mim, ele trazia, Meu cunhado, traze semente para mim, ele trazia, Meu cunhado, traze passarim para mim, ele trazia, eu pedia, Meu marido, traze mel para mim, ele trazia, Meu marido, traze semente para mim, ele trazia, para mode eu fazer colar, né?, (MIRANDA, 2009, p. 59, grifo nosso).

A rotina de Xumani era caçar, isso se evidencia no advérbio utilizado uma única vez, uma vez que "todos os dias" ele atendia ao pedido das mulheres. Assim, as ações descritas por Yarina vão dando forma ao personagem Xumani, que se apresenta ao leitor como um homem generoso, prestativo e trabalhador por prover tantos pedidos e caçar "todos os dias pela manhã" (MIRANDA, 2009, p. 59).

Considerações finais

O método de análise da narrativa de Gerárd Genette nos possibilita contemplar em *Yuxin, alma* (2009) a infidelidade à ordem cronológica dos acontecimentos, e as relações de alternância ou de encaixe entre as diversas linhas de ação constitutivas da história, que são tecidas de maneira complexa e densa pela personagem-narradora. A leitura, não mais se atém somente nas palavras, mas nas organizações dos acontecimentos, na ordem de serem narrados, no ritmo do discurso narrativo etc. Assim, adentramos no universo temporal dos povos da floresta (ameríndios), o qual se faz presente metaforizando-se, no romance, como arte de tecer, que revela ao ocidental, que se preocupa tanto com o futuro, que o passado constitui também presente e que o futuro, ahhh o futuro não existe.

Referências

ABREU, J. C. de. rã-txa hu-ni-ku-in. A língua dos caxinauás do rio Ibuaçú, affluente do Murú (Prefeitura de Tarauacá). Rio de Janeiro: Typografia Leuzinger, 1914.

Bonnici, Thomas (Org); Zolin, Lúcia Osana (Org). Teoria literária: abordagem histórica e tendências contemporâneas. 3ºed. Maringá: Eduem, 2009. 409p.

BRANDÃO, Luis Alberto. Narrar o tempo. In Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 43-64

CARVALHO, Gabriela Cristina. A fluidez de Yuxin: uma poética da alma selvagem. Orientadora Rosana Cassia Kamita, Florianópolis, SC, 2013. 139 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2013. Disponível em:< https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/107188/320232.pdf?sequence=1&isAllowed=y. >Acesso em: 18 nov. 2021.

GENETTE, Gerárd. Discurso da Narrativa. Tradução Fernando Cabral Martins, Lisboa: Veja, 1979.

GENETTE, Gerárd. Fronteiras da narrativa. In: Análise estrutural da narrativa. BARTHES, Roland et al. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 255-274.

MUNDURUKU, Daniel. O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990). São Paulo: Paulinas, 2012.

MUNDURUKU, Daniel. Educação e diferenças... Tempo, tempo, tempo. In: Coletiva. nº 1, 13 de junho de 2018. Disponível em: < https://www.coletiva.org/educacao-e-diferencas-e> Acesso em: 29 nov. 2021.

JUNIOR, Franco. Operadores de Leitura na Narrativa. In: Bonnici, Thomas (Org); Zolin, Lúcia Osana (Org). Teoria literária: abordagem histórica e tendências contemporâneas. 3ºed. Maringá: Eduem, 2009.

MIRANDA, Ana. Yuxin: alma. São Paulo: Companhia das Letras, edições SESC SP, 2009.

NUNES, Benedito. O tempo na narrativa. 4. ed. São Paulo: Ática, 2013.

RICOUER, Paul. Tempo e narrativa. t. 1. Campinas; Papirus, 1994.

SIQUEIRA, Camila Freitas. A aproximação das narrativas jornalística e literária no livro “O gosto da guerra”, de José Hamilton Ribeiro. 2012. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2017/02/Camila-Freitas-UFRGS.pdf .> Acesso em: 18 nov. 2021.

WINK, Otto Leopoldo. Aventuras da linguagem: princípios da narratologia genettiana aplicados à obra de Jamil Snege, 2007. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2011/portugues/dissertacoes/linguagem.pdf Acesso em: 20 nov. 2021.

“*La mujer jaguar*”: representações da cultura, da memória e do imaginário amazônico na literatura boliviana da/ na fronteira Brasil-Bolívia

Ester Chao Ojopi Simo[27]
Juliana Bevilacqua Maoili[28]

Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre membros de uma cultura. (Stuart Hall, 2016)

Primeiras impressões

Este capítulo apresenta os resultados de uma análise da narrativa “La mujer jaguar”, de autoria da escritora boliviana Gaby Cuellar Camacho. O objetivo geral da investigação foi analisar a narrativa, destacando-se elementos de representação da cultura, da memória e do imaginário amazônico presentes no texto.

A pesquisa foi norteada pelos seguintes questionamentos: De que forma a cultura, a memória e o imaginário amazônico são representados na narrativa “La mujer jaguar”? Respondido este questionamento, estaremos capacitados para erguer-se da microanálise para a macroanálise, onde o questionamento: de que forma estas representações expostas na narrativa dialogam com uma produção literária cujo contexto sociocultural é pautado por fronteiras geográficas e culturais?

27 - Aluna do Curso de Mestrado em Estudos Literários, do PPGMEL. Graduada em Letras – Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas, pela Fundação Universidade Federal de Rondônia, Câmpus Jorge Vassilakis de Guajará-Mirim. Membro do Grupo de Estudos Interdisciplinares das Fronteiras Amazônicas-GEIFA. E-mail: esterojopi@hotmail.com

28 - Professora Adjunta da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Câmpus Porto-Velho. Docente vinculada ao programa Programa Pós-Graduação de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL/UNIR). Doutora em Literatura e vida social pelo Programa de Pós-Gradução em Letras da UNESP, Câmpus Assis. Em 2018, concluiu o pós-doutorado em Estudos Literários, pela Universidade de Salamanca, na Espanha. E-mail: Maioli.juliana@unir.com

O estudo do tema se justifica porque as manifestações literárias bolivianas produzidas no Norte beniano são permeadas por questões históricas, memoráticas e identitárias, que envolvem o processo de ocupação da Pan-Amazônica, relações de poder, migrações, rupturas e representações singulares vivenciadas pela população fronteiriça. Nesse sentido, o estudo do tema é relevante porque contribuirá para a compreensão das narrativas tecidas em um contexto sociocultural rico em reverberações amazônicas ainda pouco desveladas, além de apresentar as vozes literárias da região e seus conflitos identitários, posto viverem e produzirem na fronteira Brasil-Bolívia.

Na coleta, descrição e análise dos dados da pesquisa, utilizamos como aporte teórico-metodológico os estudos dos seguintes autores: Halbwachs (2013), cuja obra discute a constituição da memória individual e da memória coletiva; Laraia (2001), que apresenta importantes conceitos antropológicos, como o de cultura, entre outros; Hall (2016), cuja obra discute sobre os temas: representação, cultura, linguagem e sentido; Loureiro (2015), cuja obra discute sobre a constituição e as características das narrativas amazônicas, as quais são constituídas, segundo o autor, pela cultura e pelo imaginário e outros.

Nossa pesquisa evidenciou, também, que a região fronteiriça Brasil/Bolívia é atravessada, também, pela fronteira entre o imaginário simbólico que permeia a cultura amazônica e os saberes e fazeres dos sujeitos amazônicos, que instituem valores e convenções sociais através de uma amalgama entre o imaginário e o sociopolítico.

Memória, cultura e representação

Para Halbwachs (2003, p. 25),

> Nós podemos criar representações do passado baseadas na percepção de outras pessoas, naquilo que imaginamos que aconteceu ou internalizando representações de uma memória histórica.

Segundo o autor, “A memória social é algo que construímos com o passar do tempo”. (HALBWACHS, 2003, p. 38). Isso significa dizer que a tessitura social é o plano sobre o qual os fatos históricos e os respectivos relatos dos mesmos se processam, através de um transcorrer temporal, não restrito às vozes singulares, mas à perfeita amálgama das vozes de muitos, da memória coletiva, memória esta herdada, assimilada, ressignificada e novamente transmitida.

O referido autor também destaca que:

> Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2003, p. 39).

Dessa forma, conforme as discussões apresentadas pelo autor, podemos afirmar que memória pode ser compreendida como reminiscências do passado, a qual se relaciona com os cenários dos acontecimentos vividos pelos sujeitos, registrando os saberes, as vivências, as experiências, os modos de vida e outros aspectos que se inter-relacionam com o tempo, com a história, com os elementos culturais, etc. Também podemos inferir que há uma inter-relação da memória com outros aspectos, tais como: o tempo em suas dimensões cronológica, psicológica, histórica, mítica etc.; com o espaço dos acontecimentos, sejam eles: social, psicológico ou urbano; com os sujeitos das práticas discursivas e outros.

De acordo com Laraia (2001, p. 46), na obra "Cultura: um conceito antropológico", cada indivíduo traz consigo uma "carga" cultural que é construída a partir das vivências e experiências familiares: "[...] o homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquirida pelas numerosas gerações que o antecederam". Dessa forma, nesta pesquisa, o conceito de "Cultura" será concebido como um elemento social repleto de sentido, o qual, a partir de uma relação dialógica entre os indivíduos, possibilita a construção da cultura expressa na comunidade ou sociedade na qual os sujeitos interagem, constroem significados e se reconhecem pertencentes.

Sobre este aspecto, o sujeito amazônico, como qualquer outro, em qualquer espaço, é resultado de uma relação dialógica entre a natureza e as necessidades do grupo. Há espaços em que as circunstâncias naturais possibilitam determinadas ações culturais, outros são pautados por outras ações. Com isso, a coloração cultural é resultante, entre outros elementos, do espaço onde estes indivíduos agem, produzem e compartilham seus saberes. Sobre essa relação do sujeito amazônico com o seu espaço, Albuquerque (2015, p.209-210) afirmam que:

> [...] a Amazônia, a brasileira em particular, e decantada como expressão dessas idiossincrasias humanas e naturais que tem em grande medida relação intrínseca com os rios, os igarapés, os furos e as águas das chuvas. Águas em abun-

> dância [...] que invadem seringais, vilas e cidades. [...] atravessadas por múltiplos saberes e experiências que foram se estabelecendo nessa região. Essa relação do homem com as águas Amazônicas é duradoura e carregada de múltiplos sentidos: líricos, místicos, temeridade, esperança, inconstância e tantos outros [...]. Os rios são elos de comunicação, facilitadores de contato [...] os "caminhos que andam" [...] a vida cotidiana tem uma intensa relação material e simbólica com essas ramagens hidrográficas [...]" (ALBUQUERQUE, 2015, p. 209-210).

Portanto, na Amazônia, o intercurso entre as florestas e os rios, ou seja, entre o espaço e o sujeito que vive e age nesse espaço, produz uma cultura onde o inóspito e o insólito do espaço se transformam, através da ação humana, em elemento de intensa atividade simbólica. O sujeito amazônico ressignifica seu espaço constantemente. Portanto, sem tendência a determinismos, podemos afirmar que o espaço amazônico somado à atividade humana resulta na cultura amazônica.

De acordo com Abdala Júnior (2002, p.15), "[...] todas as culturas são mescladas e originárias de contatos culturais que seguem toda a história do homem". Para o referido autor, "Toda a matéria cultural é híbrida de partida, com justaposições e tensões de elementos de natureza contraditória. [...]. A cultura é uma construção histórica que se faz na dinâmica dos contatos entre povos e culturas diferenciadas. [...]" (ABDALA JÚNIOR, 2002, p.15).

Sobre este aspecto, Canclini (1998) *apud* Abdala Júnior (2002, p. 40) afirma que: [...] todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com o seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.

A partir das concepções apresentadas, podemos inferir que a literatura boliviana produzida no Norte beniano expressa um processo de hibridização, sendo que, ao mesmo tempo em que é plural, é também singular, pois evidencia, de acordo com Loureiro (2014), uma estética que pode ser entendida, segundo o autor, a partir da alegoria de um "vitral": O amazônico da estética amazônica não é propriamente a forma: o amazônico da estética amazônica é aquilo que emerge do vitral, é o *ethos* amazônico, é uma forma de "amazonicidade" que emerge da obra e que você percebe mais como modo de sentir do que propriamente como modo de uma demonstração racional. (LOUREIRO, 2014, p.33).

No contexto da fronteira Brasil-Bolívia, os discursos literários representam os valores das sociedades nos quais se instauram e se caracterizam pelo aspecto ficcional e estético. Assim, a partir da concepção de Loureiro, podemos afirmar que a Literatura Amazônica possui características singulares, diferenciando-se das demais Literaturas produzidas no Brasil.

Ao discutir sobre a constituição das representações, Hall (2016, p.108) apresenta um conceito para o termo, destacando que: "Trata-se do processo pelo qual membros de uma cultura usam a linguagem (amplamente definida) como qualquer sistema que emprega signos, qualquer sistema significante para produzir sentido".

O autor também enfatiza que: [...] representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas. "[...] Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura [...]. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos. [...] Representar algo é descrevê-lo ou retratá-lo, trazê-lo à tona na mente por meio da descrição, [...]. Representar também significa simbolizar alguma coisa, pôr-se no seu lugar ou dela ser uma amostra ou um substituto". (HALL, 2016, p. 31-32).

Desse entendimento do que venha a ser representação, percebemos que a cultura amazônica, tal qual definida por Loureiro (1995) é essencialmente pautada por essa atividade de representação, posto que o sujeito amazônico está, incessantemente, em processo de simbolização de seu espaço, em processo de representação de suas vivências. Não só representa, mas compartilha suas representações. Por sua vez, estas são transmitidas e perpetuadas oralmente. Da atividade de representação surge, automaticamente, a atividade narrativa, onde o imaginário ganha terreno propício para sua efetiva manifestação.

Imaginário e narrativas na Amazônia

As narrativas amazônicas são tecidas por elementos simbólicos cujos significados expressam o *ethos* amazônico a partir de elementos históricos, memoráticos e culturais. No contexto de nossa pesquisa, a fronteira Brasil/Bolívia, espaço cercado por florestas e rios, as narrativas são eivadas de representações próprias de comunidades ribeirinhas, onde as populações vivenciam experiências singulares.

As narrativas que constroem o imaginário dos sujeitos amazônicos são forjadas a partir das leituras e experiências dos escritores, dos romancistas sobre os espaços e objetos que, para os mesmos, passam a representar os valores culturais e os fazeres dos humanos e não humanos que vivem e exploram esses espaços geográficos, religiosos, políticos, econômicos e culturais. Todos esses valores estão relacionados com a "vivencia e o pertencimentos" dos sujeitos ao local de origem ou ao sentir-se integrado ao local, nas palavras de Loureiro (2014).

A Amazônia é um espaço permeado por simbologias e mitologias criadas a partir das matas e dos rios, contribuindo, dessa forma, para a construção do lugar e, principalmente, da cultura. Nas atividades diárias, o homem amazônico estabelece relações com o espaço geográfico, procurando compreender o conjunto de símbolos que faz parte de seu cotidiano.

> [...] a mitologia amazônica edonística, amorosa, heroica, revela o entusiasmo das relações do homem com a natureza. Uma admiração que é componente motivador do *ethos* da cultura [...] (LOUREIRO, 2015, p. 204).

Na Amazônia, os mitos e lendas não são apenas narrativas fantasiosas. São, também, narrativas carregadas de histórias, de memórias, de códigos e de significados que normatizam a vida dos povos, os quais convivem em um contexto muito complexo, constituído por mitos e lendas, encantados e encantamentos. Ou seja, as relações com o meio ambiente e com os seres humanos e não humanos alimentam o imaginário dos povos.

De acordo com Loureiro (2015), essa relação dos sujeitos com a floresta e os rios resulta em narrativas constituídas a partir da cultura e do imaginário, onde as águas e florestas sinalizam os saberes e os modos de vida dos povos, que são regidos pelo regime das águas e pelo misticismo da floresta.

Sobre a cultura rural-ribeirinha na Amazônia, Fraxe (2004 p. 296) enfatiza que:

> No ambiente rural, especialmente ribeirinho, a cultura mantém sua expressão mais tradicional, mais ligada a conservação dos valores decorrentes de sua história. A cultura está mergulhada num ambiente onde predomina a transmissão oralizada. Ela reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural. (FRAXE, 2004 p. 296).

Nesse sentido, a relação dos sujeitos que vivem em contextos rurais--ribeirinhos com a floresta e com os rios são importantes para a compreensão da cultura, pois as relações que eles estabelecem com a natureza são vitais para a constituição do imaginário social e para a construção das narrativas. Segundo Fraxe (2004), é a partir das lendas os homens amazônicos recriam rituais, conforme as relações estabelecidas com o meio em que vivem, incorporando, em seus universos simbólicos, conceitos mistificados e históricos dos povos da floresta, indígenas e ribeirinhos.

> A convivência com o sobrenatural é um dos traços comuns da vida amazônica *a aceitação* espontânea de episódios como esses, reflexo de uma espécie de aceitação de dois mundos entrelaçados no cotidiano (material e simbólico). (FRAXE,2004, p.324,325).

No contexto rural-ribeirinho amazônico, "O rio, a floresta, o ar são formas que abrigam conteúdos de beleza, traduzidos por signos que constituem configurações dessa modalidade de maravilhamento" (FRAXE, 2004, p.331). Vale ressaltar que, na Amazônia, não há um limite entre o rio e a floresta e sim um horizonte, constituído pelo imaginário e pela simbiose das imagens, dos saberes e das linguagens.

> A floresta nasce de uma semente que brota no útero da terra. Uma floresta é também uma plantação de símbolos. Há, na região amazônica, um emaranhado de símbolos, a começar pela simbologia própria da floresta de todos os homens, resultado do sonho de sair de si à procura do "outro" que somos nós ainda, numa expressão dialética do próprio ser [...] (LOUREIRO, 2015, p. 207).

Como podemos inferir do excerto acima, as narrativas são frutos dos imaginários e vivências que os homens amazônicos estabelecem uns com os outros e com os processos laborais e sociais através das relações com os outros seres humanos, com os rios e florestas nos seus fazeres diários.

> [...] a floresta tem sido um lugar de onde o mistério, o desconhecido, o imaginário espreita com mil olhos. Nela repousam, caminham e vagam santos e visagens. Dela evola sempre uma atmosfera de mistério [...] (LOUREIRO, 2015, p.207).

No trabalho diário dos habitantes das florestas amazônicas, os sujeitos, estão sempre em contato com os mistérios da floresta e estes mistérios podem afetá-los através de diversas formas. "No rio e na floresta predominam os mitos que enriquecem de significados, tantas vezes intraduzíveis, a cultura amazônica" (LOUREIRO, 2015, p. 209).

Por tudo isso, podemos inferir que a cultura amazônica é uma diversidade repleta de valores de diversos grupos humanos, sujeitos que já estavam nestes espaços e os que para cá vieram para trabalhar e povoar essas áreas ricas em produtos minerais e vegetais. Todos esses grupos que aqui se encontraram e formaram a riqueza cultural que estamos chamando de *ethos* amazônicos, percebiam e se relacionavam com a natureza de maneira diversa dos que passaram a conviver depois que recriaram os novos sentidos de ser e estar nos espaços, convivendo com a natureza e com as antigas e as novas cosmologias dos rios e florestas.

Análise da narrativa "La mujer jaguar"

Neste tópico, apresentamos e análise da narrativa, detendo-nos sobre os elementos ficcionais que desvelam o *ethos* amazônico. Também analisamos como é representado o espaço onde o enredo se desenvolve. Estes elementos de análise são imprescindíveis para a validação ou não de nossa hipótese inicial. Além dos elementos acima elencados, o próprio ato de narrar será investigado, uma vez que as narrativas amazônicas são carregas de oralidade, se aproximando do gênero causo, típico nas literaturas de coloração local. O sujeito amazônico narra por ser condição inata de seu ser, ao contrário do que se possa pensar sobre essa produção.

Narrativa

LA MUJER JAGUAR	A MULHER ONÇA-PINTADA
Corre de boca en boca, como parte de la mitologia oral, la historia de la Mama Justina, anciana curandeira chamán que todos respetaban por su sabiduría en el uso de hierbas, aceites medicinales, cataplasmas, fricciones, baños, limpias de cuerpo y massajes acompanhados de rezos y salmodias.	Ela vai de boca em boca, como parte da mitologia oral, a história de Mama Justina, velha curandeira xamã que todos respeitavam por sua sabedoria no uso de ervas, óleos medicinais, poultices, atritos, banhos, limpezas de corpo e massagens acompanhadas de orações e salmos.
Todos decían que la Mama Justina tenia más de 100 años y sin embargo caminaba erguida, era muy flexible, tenia pocas arrugas y su abundante cabellera estaba trenzada en una gruesa simba negra com poquísimas canas.	Todos diziam que Mama Justina tinha mais de 100 anos e ainda assim ela andava ereta, era muito flexível, tinha poucas rugas e seu cabelo abundante era trançado em um pedaço preto, grosso, com pouquíssimos cabelos grisalhos.

- Oye, Juan. Será verdad lo que se comentan en el Pueblo, que la Mama Justina se convierte en Jaguar para cazar urinas? Te vas a fijar nunca falta carne de monte en su casa... y de la mejor-

- Elay, ahora que lo decís... ya me habia picau la curiosidade hace tempo. Esos perringos a los que achaca de cazadores, ni jauci logran agarrar-

Asi comentaban dos comunarios mientras tomaban su cafecito.

- Qué te parece si la espiamos? Salgamos de dudas de una vez-

- Buena idea! Saciemos la curiosidade de saber cómo lo hace y de passo la tendremos a nuestro servicio por guardarle el secreto.

Y así, noche a noche, acechaban la choza para ver salir Mama Justina convertida en jaguar. No pasó una semana cuando los dos amigos en vigilia permanente, sucumbieron al sueño. Dormían placidamente cuando Juan despertó por un extraño ruído y lo primero que vió... fueron dos inmensos ojos que lo observaban hipnoticamente. Aterrado, no pudo ni gritar y totalmente paralisado vió aun hermoso felino que dando media vuelta se internó lentamente en el monte, movendo su larga cola. Saliendo de su estupor, desperto a su amigo Antonio y corrieron a la choza que la encontraron vacía. Se sentaron en la punilla a esperar y cuando ya amanecía vieron llegar a Mama Justina cargando um venadito que traía.

- Fuera de aqui, muchachos! – exclamó de repente

- No quiero verlos más merodeando por mi choza. Les daré una lección que nunca olvidarán.

-John. Será verdade o que é dito na Vila, que Mama Justina se transforma em onça-pintada para caçar urinas? Você nunca notou que nunca há falta de carne de mato em sua casa... e o melhor...

- Elay, agora que você diz... Eu já tinha mordido a curiosidade tempo atrás. Aqueles perringos que ela culpa como caçadores, nem mesmo jauci conseguem agarrar.

Assim comentavam dois membros da comunidade enquanto bebiam seu café.

- O que acha se espiá-la? Vamos tirar essa dúvida de uma vez...

-Boa ideia! Vamos satisfazer a curiosidade de saber como ela faz isso e teremos isso ao nosso serviço para manter o segredo.

E assim, noite após noite, eles perseguiram a cabana para ver Mama Justina sair transformada em uma onça. Não se passou uma semana, os dois amigos, em vigília permanente, sucumbiram ao sono. Eles dormiram pacificamente quando John foi acordado por um barulho estranho e a primeira coisa que ele viu... eram dois olhos imensos que o observavam hipnoticamente. Aterrorizado, ele não conseguia nem gritar e, totalmente paralisado, viu um belo felino que, se virando lentamente, foi para a montanha, movendo sua longa cauda. Saindo de seu estupor, ele acordou seu amigo Antonio e eles correram para a cabana, que encontraram vazia. Sentaram-se na punilla para esperar e quando amanheceu viram Mama Justina chegar carregando um venadito que trazia.

-Fora daqui,pessoal! – Exclamou de repente

- Não quero mais vê-los rondando minha cabana. Vou te dar uma lição que você nunca esquecerá.

Compungidos, se retiraron a su choza y al llegar, horrorizados vieron salir de adentro, cuatro grandes jaguares que habían destrozado y esparcido por el piso sus escasas pertinências y los miraban en son de ataque. Desesperados, se arrojaron a la noria y allí se quedaron agarrados de la soga, por varias horas, hasta que calcularon que los felinos se habían marchado.	- Arrependidos, eles recuaram para sua cabana e quando chegaram, horrorizados eles viram de dentro, quatro grandes onças que tinham destruído e espalhado no chão seus escassos pertences e olharam para eles no ataque. Desesperados, eles se jogaram na roda gigante e lá estavam eles segurando a corda, por várias horas, até que calcularam que os felinos tinham partido.
Nunca más espiaron a Mama Justina. Y aseguran que fue Mama Justina la que mandó a los jaguares, para castigarlos por curiosos.	Nunca mais espionaram Mama Justina. E dizem que foi Mama Justina quem enviou os felinos para puni-los por serem curiosos.

Tradução: Ester Ojopi

Iniciamos a análise chamando a atenção para o seguinte excerto: "Corre de boca en boca, como parte de la mitologia oral, la historia de la Mama Justina…". A história inicia-se, portanto, com o narrador – não identificado – narrando ao narratário a história de Mama Justina. A forma como ele introduz a narrativa é típica do gênero causo, onde o narrador principia se dirigindo à audiência – narratário -, esboçando o contexto, instigando os "ouvintes" a prestar atenção ao que vai ser narrado. Geralmente, essas histórias são contadas à beira da fogueira, ou do lampião, dentro dos lares amazônicos, onde a família se reúne com os amigos próximos para conversar.

O próprio narrador afirma o caráter tradicional, popular, culturalmente compartilhado, da história de Mama Justina. Os causos amazônicos, podemos afirmar, mas sem querer generalizar, são, em sua esmagadora maioria, recontados, ou seja, através do desenrolar da história, dado na rotatividade das gerações, a narrativa vai ganhando novos contornos, aspectos, mas o núcleo temático continua o mesmo. "corre de boca en boca, como parte de la mitología oral…".

Outro aspecto importante a ser observado é a caracterização de Mama Justina:

> [...] velha curandeira [...] que todos respeitavam por sua sabedoria no uso de ervas, óleos medicinais, poultices, atritos, banhos, limpezas de corpo e massagens, acompanhadas de orações e salmos" (CAMACHO, 2019, p. 15).

A arte da cura, ou medicina popular é um dos aspectos que mais chamam atenção no contexto amazônico, embora não somente neste, é claro.

Na região amazônica, a fusão da cultura indígena, africana e nordestina resultou em uma verdadeira cultura medicinal, que se utiliza de ervas, plantas, cipós, pedras e até animais para curar doenças e se proteger de forças não humanas. Percebam que o fato de Mama Justina ser uma espécie de Xamã não a coloca em uma posição de bruxa, feiticeira, mas, pelo contrário, o narrador afirma que era uma velha "que todos respeitavam". Com isso, a figura da mulher que se utiliza dessa medicina natural é retratada de forma natural, posto que essa figura é recorrente na cultura amazônica, onde, por falta de acesso à medicina institucionalizada, os sujeitos passaram a recorrer à natureza para extrair dela o necessário à saúde.

O narrador prossegue: "Todos diziam que Mama Justina tinha mais de 100 anos" e que "se transforma em onça-pintada para caçar". Assim, o narratário é introduzido ao tema que costura toda a narrativa: Mama Justina tem o poder de se transformar em onça. Assim, com toda a naturalidade, é introduzido o insólito, o místico, o fantástico. A assimilação entre a velha curandeira e a onça, um animal selvagem, hostil e, portanto, solitário e temido, se dá pelo fato de, mesmo sendo respeitada pelo seu trato com as ervas e as orações, o imaginário que se constrói em torno desse saber coloca Mama Justina em uma situação de extraordinário, afinal de contas, a pessoa que tem poderes para a "cura" lida com "forças não humanas". Desse fato o imaginário tece suas fantásticas possibilidades.

Logo, é nítido como a cultura se coaduna com o imaginário para produzir relatos, cuja transmissão de geração em geração vai acrescentando pontos e fortalecendo os aspectos culturais. É inegável que o espaço amazônico é o palco de tal representação, o *ethos* representado não deixa dúvidas. O fator memorialístico se apresenta já na primeira fala do narrador. O causo representa essa memória coletiva, costurada pelo imaginário local, transmitida de geração a geração através de relatos orais, como esse que a autora construiu.

Considerações finais

Na fronteira Brasil/Bolívia, a cultura é constituída por diversos elementos, tendo destaque a habilidade dos seres humanos para cultivar a natureza e a habilidade para utilizar todas as formas de linguagem. Além disso, cada indivíduo acumula uma herança cultural, constituída ao longo dos anos, a partir das experiências familiares e das vivências e interações nos contextos sociais onde o mesmo se mobiliza.

A partir da análise da narrativa, foi possível notar uma intrínseca relação entre o homem e o meio em que ele vive. Cercado pela natureza, o universo de representação histórica adquire um valor subjetivo e simbólico. A fronteira geográfica se consubstancia com a fronteira ontológica, ou seja, os mundos natural e sobrenatural se interpenetram de forma constante, inundando o cotidiano de magia e poetizando e (re)significando a magia com os aspectos sociais de determinada coletividade.

Assim, podemos afirmar que a literatura boliviana produzida no Norte beniano, na fronteira Brasil- Bolívia, expressa as vivências e as permanentes mudanças, mediadas pelo processo dialógico, o qual possibilita a constituição de identidades culturais plurais. Estas transformações ocorrem a partir das interações que são estabelecidas entre brasileiros e bolivianos na fronteira que não é apenas geográfica, mas que é, também, histórica, política e social.

Referências

ABDALA, Junior, Benjamin. Fronteiras múltiplas, Identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e Hibridismo cultural. São Paulo, 2002.

ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues; NENEVÉ, Miguel; SAMPAIO, Sônia Maria Gomes. Literaturas e Amazônias: colonização e descolonização. Rio Branco: Nepan Editora, 2015.

CONCEIÇÃO, Márcio Fernandes. Expressão e cultura amazônica na literatura. In: Metodologia da pesquisa em estudos literários [recurso eletrônico] / Organizado por Cássia Maria Bezerra do Nascimento et al. - Manaus: FUA, 2018. Formato PDF. Acesso em: 20 mar.2022. https://pt.scribd.com/document/484160459/projeto-de-mestrado-em-literatura.]

FRAXE, Therezinha de Jesus Pinto. Cultura cabocla-ribeirinha: mitos, lendas e transcultural idade. São Paulo: Amablume, 2004.

FERREIRA, Naiva Batista. Estudos culturais: um método de abordagem para a análise de objetos literários. In: Metodologia da pesquisa em estudos literários [recurso eletrônico] / Organizado por Cássia Maria Bezerra do Nascimento et al. - Manaus: FUA, 2018. Formato PDF. Acesso em: 20 mar.2022. disponível no site: https://pt.scribd.com/document/484160459/projeto-de-mestrado-em-literatura.]

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. Cultura e representação. Trad. Daniel Miranda e Willian Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio: Apicuri, 2016.

LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. ed. Rio de janeiro: Zahar, 2001.

LOUREIRO, João Jesus Paes. Cultura amazônica: uma poética do imaginário. Obras reunidas. Poesia I. São Paulo: Escrituras Editora, 2015.

SANTOS, Alexandre da Silva. A literatura brasileira de expressão amazônica. In: Estudos culturais: um método de abordagem para a análise de objetos literários. In: Metodologia da pesquisa em estudos literários [recurso eletrônico] / Organizado por Cássia Maria Bezerra do Nascimento et al. - Manaus: FUA, 2018. Formato PDF. Acesso em: 20 mar. 2022. https://pt.scribd.com/document/484160459/projeto-de-mestrado-em-literatura.]

Pós-colonialismo na literatura amazônia: uma análise da obra a voragem de José Eustásio Rivera

Alexandre Lucindo da Silva Pereira[29]
Jaquelene Costa de Souza[30]

Ninguém caminha sem aprender a caminhar, sem aprender a fazer o caminho caminhando, refazendo e retocando o sonho pelo qual se pôs a caminhar.
(Paulo Freire, 1987

Observações preliminares

A colonização é um processo complexo de conquista dos fatores humanos do mundo, com o propósito de manter o poder econômico e epistemológico de alguns países ou mesmo de um único país. A luta contra a colonização permitirá uma reorganização geopolítica e social equilibrada, ou pelo menos uma reorganização mais igualitária. Para muitos, o oprimido tem medo da liberdade, uma vez que ser livre, tem inúmeras consequências, pois a liberdade é interpretada como uma substituição à prescrição de quem a oprime, ou seja, é uma liberdade perigosa e sem estabilidade, os quais não se sentem preparados e não pertencentes a um mundo que lhe vejam como sujeito, mas é nessa caminhada como é citado a epigrafe de *(FREIRE, 1987, p.44)* que o indivíduo se liberta e aprende a fazer seu próprio caminho é na descolonização que é traçado seus sonhos e objetivos.

Portanto, a contribuição da teoria pós-colonial também é considerada aqui para o estudo do não-colonialismo nos estudos literários. Ao estudar os relatos de viagens e obras de ficção dos colonos, o mistério da história con-

29 - Mestrando em Estudos Literários pela Fundação Universidade Federal de Rondônia–UNIR (2021/1). E-mail: alexandregmro@outlook.com

30 - 2Mestranda em Estudos Literários pela Fundação Universidade Federal de Rondônia – UNIR (2021/1. E-mail: costajaquelene@gmail.com.

tada pelos colonos pode ser desvendado, e o colonizado o valor de pensar, melhor que o colonizado.

Permitir-se contar a história a partir de uma perspectiva de baixo nível é o mínimo, pois mesmo que perca valor, memória e espaço, ainda terá que enfrentar um colonialismo escondido e mais perigoso na área do pensamento.

Nesse caso, a sugestão de uma análise do romance A Voragem, publicado pela primeira vez na Colômbia por José Eustásio Rivera em 1924, o qual condena as condições desumanas de trabalho dos trabalhadores seringueiros próximas à fronteira Colômbia/ Venezuela/Peru/ Brasil nas proximidades da região Orinoco/Amazonas retrata a exploração da borracha para o abastecimento de mercados externos, que trouxe diversos aventureiros até lá. São condições desfavoráveis, semelhantes às vividas pelos seringueiros na Amazônia brasileira na mesma época. Neste artigo, será utilizado a versão em português de A Voragem traduzida por Reinaldo Guarany e publicada no Brasil em 1982.

Ao ler a Voragem, a autora deste estudo, evoca memórias de histórias ouvidas na infância, histórias essas que contam a vida de meus pais e avós da floresta e do trabalho na seringueira. As imagens fornecidas pelo autor enfrentam essas memórias em muitos momentos. A Amazônia que me ensinei com meus pais e avós é diferente daquela apresentada em A Voragem.

Embora a vida de um seringueiro seja uma vida sacrificada, a floresta não é um personagem sem humanidade ou mesmo devoradora de gente. Sim, é particularmente misterioso e próspero para superar as dificuldades trazidas pelo comércio exploratório da borracha. Portanto, as histórias que ouvi na minha infância sobre os pós-coloniais/ descolonizadoras constituem dois momentos da minha vida e moldam e marcam a forma como vejo o mundo.

No entanto, desta vez, tenho a oportunidade de recorrer a escritores e pensadores principalmente da América Latina e do Caribe, cujo ideal de descolonização é falar de uma espécie de literatura que fala de nós, criada por escritores amazônicos, questionando e contribuindo para a epistemologia europeia e clássica em pesquisa sobre minorias.

O significado prático deste romance é que ele é um romance histórico realista, precisa e transcende a realidade. Toda escrita é uma leitura, uma reescrita e uma releitura, pressupondo que o discurso ideológico também está oculto na história.

Além disso, este romance também pode ser classificado como uma metaficção histórica, ele descarta fatos históricos materiais, ou seja, contém índices históricos em sua estrutura, por isso, o leitor não confia nos fatos e elementos da narração histórica.

Nesse ponto de vista, o conceito de metaficção histórica da teórica canadense Linda Hutcheon tem sido aplicado para vincular metaficção e pós-modernidade, pois os romances possuem tais signos, por exemplo, através do romance em uma mistura de realidade e ficção o autor participa da intenção de produzir uma mudança política, questionando o fazer autoral e sua autoridade.

O objetivo principal é encontrar a forma como a Amazonia se apresenta no romance na descrição dos personagens no desenvolvimento da história. Da mesma forma, tenta descobrir como o romance promove a descolonização e se o autor atingiu o objetivo principal enunciado no preâmbulo, que é condenar o trabalho escravo e o tráfico de pessoas transfronteiriço.

Portanto, ao estudar este livro, não ocorreu a compreensão da oportunidade de determinar o terreno comum da colonização do Brasil e da Colômbia, mas também a oportunidade de compreender a forma como a identidade amazônica se estabeleceu neste contexto histórico. Outro fator fundamental é a verificação das marcas coloniais nas obras, principalmente levando em consideração as sugestões feitas pelo autor na redação. A maneira como ele retratou o ambiente amazônico, como ele moldou os personagens, que visão ele trouxe para a exploração da borracha e que tipo de informação ele conseguiu construir a partir de tudo isso.

A escolha desses teóricos está relacionada ao desenvolvimento da teoria pós-colonial na América Latina, o que, em alguns aspectos, é consistente com a proposta de Josefina Ludmer em Aqui América Latina: uma especulação (2013), em que a autora reflete a consideração do novo milênio em uma preocupação da crítica literária latino-americana, portanto, esta linha de pensamento é coerente com o referido autor.

Contexto histórico

Comparada com outras matérias-primas como café, açúcar, cacau etc., o principal produto exportado pelo Brasil em meados do século XIX era a borracha, pois o papel das colônias na América do Sul era principalmente o abastecimento das metrópoles europeias. Porém, nessa altura não nos referimos mais à Espanha e Portugal, mas ao Reino Unido e aos Estados Unidos, berços da revolução industrial (LEANDRO, 2014).

Do século XVI ao início do século XIX, os europeus conheceram a borracha ou látex, ou mesmo a seringueira, quando o Brasil era o maior exportador de produtos feitos a partir dessa matéria-prima. Também foi encontrada em países como Colômbia, Peru e alguns países do Caribe, mas a borracha de melhor qualidade é a Hevea brasiliensis (SOUZA, 2009).

A pesquisadora e professora Ana Pizarro, retrata que a obtenção da resina é muito trabalhosa, principalmente considerando o local onde ela foi encontrada, que geralmente é um lugar emaranhado e cheio de perigos da selva. No início, pensaram que as árvores produtoras de resina só cresciam na parte alta da Amazônia andina, depois ficou claro que havia borracha nas partes planas. As plantas mais comuns são Havea Brasiliensis e Castilloa Ulei, a primeira a produzir látex e a segunda a produzir caucho (PIZARRO, 2012, p. 114).

No princípio, o Brasil obteve o mercado externo com produtos manufaturados como botas, capas de chuva e jaquetas impermeáveis. O desempenho e o uso dos novos materiais causaram grande sensação nos Estados Unidos, assim, naquela época, o mundo nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha era dominado por ferro, aço e madeira e as possibilidades de utilização desta matéria prima eram enormes.

Porém, com o advento da segunda revolução industrial, os mercados externos não estão mais satisfeitos com os produtos primários brasileiros e a extração de borracha nos países amazônicos também aumentou. Dessa forma, o Reino Unido e os Estados Unidos podem produzir produtos de qualidade superior e mais atraentes comercialmente.

José Eustásio Rivera

O autor José Eustásio Rivera nasceu a 19 de fevereiro de 1888 na aldeia de San Mateo, província da Huíla, norte da Colômbia. Em segundo lugar, Isaias Peña Gutierrez é o biógrafo de colombianos e Rivera, e a economia da cidade é baseada na produção de café, cana-de açúcar e arroz. Em memória do autor de A Voragem, Willa foi batizada de Rivera em 1943 (GUETIERREZ, 1988).

Seus pais José Eustásio Rivera e Catalina Salas, nasceram no seio de uma família de onze irmãos, viviam em um ambiente ligado à política e ao setor militar e são agricultores. Em relação aos laços paternos, o tio ocupou cargos na administração pública, militar e departamentos de educação. No que diz respeito ao materno, a família tem laços estreitos com o exército colombiano, comerciantes, artesãos e acadêmicos.

Seus primeiros estudos iniciaram-se em sua cidade natal, em uma escola de influência católica. Segundo Gutierrez entre o trabalho no campo e as palestras na casa de San Mateo, onde instruiu Don Eustacio e Dona Catalina, o futuro poeta e romancista Ciudadana na personalidade literária (GUTIERREZ, 1988, p. 10).

José Eustásio mostrou que desde a infância tinha uma personalidade sensível à paisagem natural circundante e escreveu seu primeiro poema aos catorzes anos, quando estava em San Luis Gonzagá de la Mesa de Elia, dirigido pelos Irmãos Maristas que estudam na Academia do Sri Lanka. No entanto, ele não conseguiu se adaptar à atmosfera austera do mosteiro e voltou ao campo um ano depois. Em 1906, com a ajuda de políticos e religiosos da província da Huíla, ganhou uma bolsa e continuou os seus estudos na Escola Normal Universitária de Bogotá, quando tinha quase 18 anos.

Ao mesmo tempo, conheceu o escritor colombiano Antoni Gomez Restrepo (que lhe dedicou a primeira edição de “A Voragem”) e Miguel Antônio Carlo. Essas amizades contribuíram para a publicação do primeiro poema de Rivera nos jornais Sur América e El Artista. Abandonou a escola por motivos de saúde, pois vinha acompanhado de dores de cabeça e mal-estar generalizado, que foram sintomas ao longo de sua vida. Ele é inspetor escolar na Escuela Normal em Ibagué (capital da província de Tolima). Ele continuou a escrever e publicar seus poemas e se tornou cada vez mais famoso.

Esta viagem foi muito importante para a escrita de A Voragem, pois durante sua estada na fazenda conheceu Luis Franco Zapata e Alicia Hernandez Carranza, o casal fugia de Bogotá e também conhecia a fronteira entre Colômbia e Venezuela. Por exemplo, as condições de vida dentro da borracha e da Amazônia. A história contada por Zapata corrobora grande parte de A Voragem (GUTIERREZ, 1988).

No Brasil, segundo o professor Foot Hardman, por volta de 1935, A Voragem lançou a primeira edição em 1935, mas não há informações específicas sobre a editora que a publicou ou mesmo o tradutor do romance.

A Voragem também foi publicada neste livro no Brasil: sua história foi escrita por Laurence Hallewell, que remonta à ditadura, e escrita pela Revista Leia, cujo objetivo é divulgar obras que reafirmem a cultura afro-brasileira, porém, da mesma forma. Nenhuma informação sobre o tradutor, nem mesmo qual versão de A Voragem foi usada para a tradução.

A voragem

No ciclo da extração da borracha nos países latino-americanos, a Colômbia passa por problemas causados por esse comércio. Os sistemas de trabalho semiescravo relacionados à extração de recursos naturais são comuns em países que exportam borracha para a Europa e os Estados Unidos.

Este escritor de origem camponesa e um admirador da natureza sensível (como seu poema em Terra de Promisión) foi movido pelo desamparo dos percevejos da borracha nas fronteiras do Brasil, Colômbia e Venezuela. Sua escrita dramática e poética revela um panorama aterrorizante ao mesmo tempo, visando condenar esse comportamento excessivo e libertar os trabalhadores da selva.

O romance é escrito na primeira pessoa, tendo o protagonista Arturo Cova como narrador, enquanto Rivera parece apenas usar o prólogo para entender melhor os fatos da narração. É como se o autor e o personagem assinassem a escrita deste livro juntos, e eles estão intimamente ligados como resultado pela mesma escrita. Além desse narrador, outras vozes que ajudam a descrever os personagens da paisagem amazônica, como Clemente Silva e Pipa, também cruzam a narrativa.

A história de Arturo Cova começa relembrando os motivos que levaram ele e Alicia a fugir de Bogotá, quando os dois se conheceram perto de Vilavicencio e rumaram para Casanare (região da Colômbia). Essas memórias têm a função de apresentar aos leitores a personagem central e as motivações que os trouxeram ao país. Alicia, uma jovem de família rica, teve um casamento arranjado com um velho senhorio que ela recusou.

Arturo, o chamado poeta, acostumado a homens sedutores que conquistavam mulheres sem esforço, admitiu que estava cansado da vida que viveu, e encontrou a salvação desse estilo de vida em Alicia.

Mais que o namorado, fui sempre o dominador cujos lábios não conheceram súplica (...). Quando os olhos de Alicia me trouxeram a desventura, já havia renunciado à esperança de sentir um afeto puro. Em vão, meus braços entediados de liberdade estenderam-se diante de muitas mulheres implorando uma corrente para eles. Ninguém adivinhava meu sonho. Continuava o silêncio em meu coração (RIVERA, 1982, p.09).

Por isso a aventura de fugir para a selva com Alicia lhe pareceu mais atraente, na verdade, foi uma fuga do tédio e a busca de outra existência que fosse significativa para ele. Da fuga de Arturo de Cova e Alicia, de Bogotá

ao interior do país (Llano, planícies amazônicas), percebe-se que cada personagem tem uma motivação diferente para a ação.

Arturo é um poeta que se descreve assim: Conquistei a fama de lisonjeiro e fascinante para muitas mulheres e, graças ao hábito do disfarce, minha alma não é tão solitária. Procuro em todos os lugares algo para dispersar minha desobediência, e desejo sinceramente atualizar minha vida e me salvar da perversão; (...).

Portanto, Arturo se descreve como um sedutor habitual, esperando que sua interação com Alicia possa salvá-lo dessa vida enfadonha (RIVERA, 1982, p.9).

Nessa época, o papel de Don Raffo apareceu como amigo do pai de Arturo e deu-lhes refúgio em Ramapolita. No povoado de Casanare, começa a primeira descrição da paisagem: (...) A alegria inesperada dos anos 1950 encheu nossas veias, e nosso espírito se elevou com a expansão da pradaria, certo a vida e a criação são cheias de gratidão (RIVERA, 2013, p.53).

Mesmo assim, é importante lembrar que a descrição começou nos onze anos da Colômbia e depois entrou na selva amazônica, mas para atingir os objetivos da pesquisa, daremos mais ênfase ao parágrafo que discute a vida dos percevejos da borracha na floresta.

Quando Voragem trata da vida na floresta amazônica, sua narrativa enfoca as condições dos seringueiros contratados para extrair borracha, chamando a atenção para o tráfico de pessoas e o sistema escravista em que vivem. Depreende-se do prefácio que o objetivo da história é condenar as condições de vida desses trabalhadores violência física, humilhação, separação familiar, doenças tropicais e fome.

Este objetivo está de acordo com a biografia do autor, pois ele se interessa muito pelas paisagens e pelos problemas colombianos. A partir da memória de Arturo Cova, ficamos sabendo de suas aventuras na floresta de Columbia, os mais diversos tipos humanos que encontrou naquele contexto histórico e as condições sociais daquele espaço.

Na terceira parte do livro, o personagem Clemente Silva passe a ser o narrador em algumas partes da obra, contando sua vida como um batedor de borracha. Esse papel é muito importante na trama, ela merece um tratamento especial por parte do autor, que não fala por ela, mas lhe dá um espaço relevante na trama. O desenrolar da trama depende dos acontecimentos e das memórias de Arturo, que passou a escrever tudo o que acontecia em um diário

Quando começou a fazer isso, seu propósito também era condenar as autoridades colombianas pelos abusos de donos de barracos como venezuelanos, brasileiros e peruanos na fronteira, bem como pela fragilidade das fronteiras entre esses países.

Logo, as intenções do narrador e do autor deste livro são unificadas. Pela sua importância na narrativa, além de Arturo Cova e Alicia, as principais figuras escolhidas para esta pesquisa foram Narciso Barrera e Clemente Silva. Narciso Barrera é um empreiteiro e Vichada uma empreiteira da plantação de borracha, perto da fronteira com a Venezuela. Clemente Silva é o representante dos seringueiros colombianos, ele foi à selva para encontrar seu filho Luciano Silva.

Ao redor desses personagens, além de representar os múltiplos sujeitos sociais que existiam na seringueira, também incluiu outros personagens representativos de figuras históricas da área da época, desempenhando um papel de apoio às ações das figuras centrais; povos indígenas, caboclo, jagunços, guarda-livros e empresários estrangeiros.

Vale ressaltar também que a existência de um naturalista francês pode representar a existência de cientistas estrangeiros de diferentes regiões da selva, característica comum no tipo de relato de viagem.

A história se passa no início do século XX, coincidindo com o período entre as duas guerras mundiais e o primeiro ciclo da borracha no Brasil, data que o leitor infere com base nos fatos descritos. Impulsionada pela descoberta da vulcanização de Charles Goodyear em 1838, a aplicação industrial da borracha aumentou o interesse pelo látex nos Estados Unidos e na Europa (SOUZA, 2009).

Como mencionado anteriormente, o Brasil é o principal produtor, mas também existem alguns países que também produzem borracha de baixa qualidade, a saber: Colômbia, Peru e Venezuela.

A narrativa nesse contexto histórico também está relacionada à memória do narrador, dessa forma, o processo é interrompido, a menos que Arturo decida escrever sua história no livro caixa serão seis semanas, de acordo com Ramiro Estebanez, escrevi minhas notas de Odisseia para dispersar o tempo livre, e o livro Caixa sobre a escrivaninha em Cayeno é usada como decoração inútil e empoeirada (RIVERA, 1982, p. 197).

Embora a narrativa comece com Arturo relatando sua fuga para Casanare, o enredo é linear, ou seja, segue a ordem cronológica dos fatos, sem demora, os leitores estão familiarizados com o uso de flashbacks, pois tanto o narrador-protagonista quanto Clemente Silva se permitem relembrar não

apenas acontecimentos que remetem com eles, mas também relatos de outros personagens.

Em A Voragem é o tempo do narrador, isto é, o tempo mental. É memorizado de acordo com o seu estado mental. Do contrário, observa-se que quando minha memória é turva por essas memórias, brilha repentinamente uma luz avermelhada levemente. Esta é uma fogueira de reflexos insones, colocada a poucos metros da rede, que lembra o rastreamento de tigres e outros riscos noturnos (RIVERA, 1982, p. 14).

Esse discurso começa na terceira parte do primeiro capítulo do livro e, em seguida, o narrador apresenta sua motivação para fugir com Alicia. Percebe-se que embora o enredo esteja sob o comando do narrador, o autor utiliza o tempo e a memória dos personagens de forma prática para apresentar o espaço e desenvolver o enredo.

A partir do encontro de Alicia e Arturo com outros personagens, os leitores também se deparam com a realidade do comércio da seringueira na selva amazônica, que também é um dos fatores que fizeram com que a protagonista se afastasse.

Reunir Alicia é a motivação para Arturo se aprofundar cada vez mais na floresta, levando os leitores a aprender sobre a floresta e seus habitantes com ele, e assim pensar em vingança contra Barrera. Ao longo da história, tem-se um narrador que se abarca em sua capacidade de armazenar informações para melhor confirmar suas reclamações.

A Amazônia é o cenário onde tudo ocorre, mas o tempo em que tudo procede determina a existência de outro tipo de colonização e outros tipos humanos, o protagonista-narrador é o responsável pela organização do evento. Ele lembra que a importância de cada detalhe de cada fato na narração reside na autenticidade de sua condenação.

Embora o espaço seja destacado por ser um elemento visível da narrativa, o tempo (que é invisível) permitindo que a descrição a partir da ideia a qual seja veiculada.

No entanto, observou-se que a finalidade dos espaços é associar à narrativa as características socioeconômicas, psicológicas e morais do contexto histórico em que estão inseridos.

Dessa forma, a obra explora o espaço amazônico, o narrador percorre quase todo o território colombiano, ao longo da fronteira com o Brasil, e chega a Manaus, expondo a importância econômica e social desta metró-

pole brasileira. A narrativa traz uma descrição do clima, paisagem, flora e fauna da região, assim como a situação nos Llanos orientais.

O lugar onde a natureza está depende do ritmo dos acontecimentos, do acolhimento e da salvação. Parece que todos os esforços humanos foram recompensados pela beleza natural circundante.

Esta reflexão bem-vinda também é uma repressão das próprias expectativas do personagem para um futuro incerto o amanhecer se interpôs entre nós; sem saber, uma nuvem de vapor rosa começa a flutuar na barba por fazer, como um véu ondulando na atmosfera.

As estrelas dormem e, ao longe da opala, no nível da terra, há sinais de fogo, pinceladas violentas e coágulos de rubi. Na glória do amanhecer, patos guinchantes cortaram o ar e garças preguiçosas pareciam papagaios.

De tudo isso, do restolho e do espaço, do fertilizante e do palmeiral, nasceu uma atmosfera alegre, que é vida, sotaque, clareza e pulsação. A personificação da floresta também pode ser observada em uma existência aterrorizante e poderosa, que governa as emoções e comportamentos do personagem.

Este monstro será a encarnação de um modo de trabalho e exploração que concede privilégios aos colonos e coloca os locais em situação de segunda classe. Além disso, o autor parece lançar mão de diversos recursos estilísticos na composição dos fatos da descrição do espaço e da narração de personagens.

Os mais comuns são as imagens comparativas e as imagens transformacionais. Dentre elas, a prosopopeia destaca seu grande número de discursos em que o papel dos seres humanos na natureza, influência na vida, resultando em uma mudança gradualmente de uma boa para uma má influência, como se a própria natureza fosse responsável por seu estado mental.

Na primeira parte do trabalho, pode-se observar o quão leves os personagens estão em contato natural ou poluído, por ainda estarem na planície, e as imagens criadas são calmas e amplas, proporcionando certo grau de segurança e esperança para o futuro, como vimos, por exemplo, através da gaze do mosqueteiro, no céu sem limites, eu vejo as estrelas brilhando.

As folhas de palmeira que nos abrigam permanecem silenciosas para nós. Assim, o desenvolvimento da trama retém os momentos de grande ansiedade dos personagens, principalmente na floresta, borracha aqui, à noite, sons desconhecidos, luzes fantasmagóricas e o silêncio do funeral. É a morte, e passa dando vida.

Quanto mais os personagens estão ansiosos em esperar por seu destino, mais sérias são essas imagens negativas, porque a dor que vem a eles é da natureza. Além desses sentimentos, existem também doenças tropicais, como a malária e o pé de atleta, que também fazem com que a sensação de impotência volte a subir.

Portanto, entrar na floresta significa uma saída que pode matá-los. Mesmo com a companhia de experientes rumberos, nativos e caboclos, a selva continua devorando, não apenas desolada. Esse efeito se consegue por meio da retórica naqueles que nela se encontram, aumenta a escuridão natural e a destruição da Amazônia.

O leitor se vê dessa maneira e sofre com o destino dramático dos personagens. Às vezes são as vítimas do comércio desonesto da borracha e suas consequências (a violência física e mental que lhes é causada), e às vezes fica à mercê da floresta.

A tensão da narração, o destino incerto dessas pobres criaturas, conduz o leitor ao fim do romance. Ao mesmo tempo, quando estava imerso na selva, Arturo sentia a comunicação com a natureza descrita através da personificação, comparação e gradação: à medida que seguíamos em silêncio, a terra começou a lamentar o pôr do sol, os raios do sol de praia empalideceram.

Para Arturo, os indígenas, os caboclos e os negros são povos sem história, reproduzem o pensamento europeu sobre a periferia, no caso sobre a América Latina. Porém, é preciso ressaltar que ele próprio, Arturo Cova, embora não seja assim considerado, não tem história. Portanto, na perspectiva adotada, a colonização do poder existe tanto nas relações de macroprodução quanto nas relações micropessoais.

A colonização costuma enfraquecer a percepção de si mesmo e de seu papel na sociedade, pois a forma de pensar não é mais específica do indivíduo ou de sua comunidade, mas é imposta do centro para a periferia e se estabelece como uma coisa natural que sempre existe.

Além da crença de que as águas do rio Inerida estão amaldiçoadas, a violência e a escravidão que sofreram justificam o medo dos caboclos e dos cariocas, sendo que essa violência e escravidão se estendem à província de Vichada.

Esse temor se concretizou com a morte desses índios nas corredeiras rochosas, por não conseguirem equilibrar as canoas em que se encontravam, conforme mostrado a seguir quando entramos em Inirida, o mais velho deles a sério pedindo meu tom se mistura as súplicas e as ameaças voltemos ao

rio Orinoco. Não atravesse essas malditas águas. Acima está o seringal e a guarnição. Trabalho árduo, loucos matando índios (RIVERA, 1982, p.114).

Desde então, narradores pessimistas passaram a descrever a jornada pela selva e a falta de conforto, malária, medo de animais, picadas de mosquitos, fome e dificuldades causadas pelas mudanças climáticas. Essas doenças vêm do delírio febril causado pela malária, doença que há muito tempo afeta nosso protagonista.

Nesses momentos, ele pensava em suicídio, sentia-se morto e sonhava com uma sereia. Não tem quinino, nem nenhuma outra droga, a não ser as bebidas ensinadas pelos cariocas ou os próprios emborrachados, mas não funcionam. A malária o acompanhará ao longo de sua história, assim como as enxaquecas acompanham o autor do romance até o final de sua vida.

O narrador-protagonista expõe gradativamente sua atitude negativa em relação à floresta a partir do estado mental da floresta, repetindo o conceito colonial da Amazônia e de seus habitantes selvagem, incivilizado, falta de moral e religião. Como resultado do processo colonial, essa degradação psicológica foi explicada desde o início da teoria pós-colonial.

No entanto, como mencionado anteriormente, o narrador-protagonista exibe esse estado mental que se deteriora gradualmente com o tempo. Os outros papéis na narrativa refletem a divisão de trabalho criada pelos europeus em suas profissões (QUIJANO, 2005).

Não se pode esquecer que, na maioria dos casos, a seringueira ou os cauchos contam com capital estrangeiro para fornecer um montante mínimo de financiamento para a manutenção da extração da borracha, como é o caso da Peruvian Rubber Company, que obtém financiamento do Reino Unido.

Em outras palavras, a divisão de tarefas e classe social é observada na narrativa para garantir a produção de matérias-primas para o comércio exterior. Os estrangeiros são os mestres do quartel, para os comerciantes no topo da produção, essa estrutura comercial é uma parte decisiva da globalização.

Desse modo, pode-se perceber que a identidade e a divisão social do trabalho, e beneficiar o mercado mundial por meio do controle do trabalho, da invenção da raça e das subclasses, em uma estrutura econômica centrada no capital.

Como a narrativa depende em grande parte dos relatos de Arturo Cova e de suas memórias, bem como do pano de fundo histórico cuidadosamente estudado por Rivera, temos um romance que combina ficção e história de forma contemporânea.

O romance junto, especialmente se levarmos em conta a declaração do autor de intenção de condenar sua obra. Mais importante, também temos um autor que é obviamente adequado para este trabalho por meio do prefácio.

Segundo o autor, o objetivo da "A Voragem" não é apenas registrar as atrocidades cometidas pelo povo Koso contra os humanos, mas também servir de instrumento político contra eles.

Nesse sentido, considerando o elemento narrativo, principalmente o espaço, A Voragem transcendeu as intenções de Rivera, tornando-se um testemunho do papel da literatura como instrumento de transformação da sociedade, além de testemunho do colonialismo amazônico.

Considerações finais

Torna-se necessário ler A Voragem com atenção e ter uma compreensão adequada da época em que foi escrita. As leis de mercado que regem o comércio da borracha fornecem condições de trabalho decentes, mínimas ou escassas. Lembre-se que o comércio é exploratório e não há investimento em produção ou investimento mínimo. As obras de Rivera estão cheias de verdade.

Portanto, em "A Voragem", as características e o estilo dos romances eternos são arrojados, avançados e capazes de apresentar as características do escritor de 1924, podendo-se observar algumas características da metaficção histórica.

Um escritor que escreve por meio de estudos históricos e geográficos pode ser comparado a escritores contemporâneos como Márcio Souza e Milton Hatoun. Quando se diz que o colonialismo é eterno, pressupõe mecanismos sutis de controle social, como os que foram instilados e existem até hoje, embora não haja nenhum suporte, nem mesmo científico, filosófico ou mesmo religioso.

São mitos como a invenção da América Latina e a invenção da Amazônia, que continuam a ignorar a existência de outros países coloniais, mas esses países não têm ancestralidade latina. Se Suriname, Guiana e Guiana Francesa forem ignorados como colônias, também negaremos que Holanda, Reino Unido e França sejam metrópoles. A lição importante aprendida com os escritos de Rivera em A Voragem é que as atitudes anticoloniais exigem vigilância constante nas palavras que se pretendem transmitir.

O colonialismo é um pensamento que dorme em nossos corações, mas está sempre pronto para agir, falar e escrever por nós. É um comportamento pautado por um pensamento desenvolvido em outro espaço há pelo menos meio século, e não é comparável ao nosso espaço ou ao nosso povo.

É uma forma de pensar de outro mundo que nos distorce e nos força a acreditar em um deus, um gênero dominante, uma raça perfeita e um estilo de vida único. 14 Desse modo, A Voragem não é a floresta amazônica descrita pelo autor, mas uma colônia que vive entre nós, espreitando e envolvendo-nos em seu vórtice sem que percebamos.

Referências

LEANDRO, Voigt Rafael. *Os Ciclos Ficcionais da Borracha e a Formação de um Memorial Literário da Amazônia. Brasília:* Repositório UNB. 2014. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17742/1/2014_RafaelVoigtLeandro.pdf. Acesso em: 12 nov. 2021.

GUTIERREZ, Peña Isaias. *Breve História de José Eustásio Rivera*. Segunda Edição, Bogotá: Editorial Magistério. 1988. Disponível em: http://www.isaias penagutierrez.com/pdf/ Brevehistória-JER-lIbro.pdf. Acesso em: 15 nov. 2021.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

PIZZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2012.

QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais.* Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005. p.227-278.

RIVERA, José Eustásio. *A Voragem*. Trad. de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SOUZA, Márcio. *História da Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2009.

Novo normal: a prática da leitura literária no ensino fundamental, frente ao sistema híbrido de ensino[31]

Waldiney Santana da Costa[32]

"Entre sem se dispersar com espelhos..."
(Marta Helena Cocco 2021)

Primeiras reflexões

O professor como mediador do ensino necessita articular práticas que contemplem a leitura não tecnicista com caminhos a serem seguidos por leitores em potencial, a fim de que estes construam um diálogo com o texto, criando e recriando novas tessituras acerca do que leram.

Basta verificar, nesse sentido, os preceitos dos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Fundamental que sintetizam e expressam o valor da leitura como fonte transformadora do ambiente escolar. Estes dispõem que "[...] toda educação comprometida com o exercício da cidadania precisa criar condições para que o aluno possa desenvolver sua competência discursiva" (PCN, 1998, p.23).

Sendo assim, há, pois, uma conexão entre o texto e o leitor que precisa ser explorada, sugerindo eixos de significação peculiares a cada sujeito. Então, a escola precisa promover a leitura em diversos níveis, para que a sala de aula se torne um espaço de desvendamento da obra que confirma ou refaz conclusões, aprimora percepções e enriquece o repertório discursivo do aluno.

Se a linguagem escrita é constituída de significações, a imagem revelada pelo texto literário é carregada de sentidos e analogias que se ligam

31 - O presente trabalho foi realizado com apoio da Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso (SEDUC-MT).

32 - Mestre em Letras pelo Programa de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS; SEDUC-MT; e-mail: waldineysantana@unemat.br

em descobertas e semelhanças. Essa comparação que se estabelece cria relações novas entre objetos, palavras e sons. Desse modo, ao se analisar um texto precisamos atentar para sua composição escrita e imagética, em sintonia com as ressignificações possíveis e inerentes ao leitor.

Nesse contexto, a leitura necessita ser aprendida da mesma forma em que se detém o conhecimento de outras práticas e conteúdos. Dessa feita, o espaço da literatura, como texto na sala de aula, trata da necessidade de aprendizagem que demanda tanto contato permanente com o texto literário, quanto à mediação do professor na formação do leitor. E, é nessa sintonia que se promove a interação entre obra e leitor.

Em se tratando do ensino do texto de gênero literário, este tem, em sua concepção, propriedades antagônicas que prefiguram o homem em sua essência. É, portanto, constituído de significância inigualável, contribuindo para o aluno leitor em seu processo de formação humana.

Considerando a importância do ensino de literatura, se faz necessário, como mediador da leitura em sala de aula, que o educador se atente para com o que será ofertado para o leitor. Nessa direção, Magalhães (2001) reflete que a seleção dos textos literários a serem trabalhados no espaço escolar é uma problemática ainda não suficientemente discutida.

E, sob essa problemática, é imprescindível compreender a complexidade do texto literário, e ter em mente que, como dispositivo de ação, a captação sensitiva do texto está ligada ao aprimoramento da sensibilidade do leitor. A literatura, sendo arte, demanda competências e habilidades ligadas à subjetividade, à criatividade e à sensibilidade, devendo, por isso, ser tratada com métodos e objetivos específicos.

A necessidade a que se refere Magalhães (2001) em parágrafos anteriores, sobre a importância do ensino de literatura, revela que é por meio da leitura que se afirma a personalidade, constrói um acervo de valores éticos, vivencia experiências e questionamentos pessoais. Assim, o leitor racionaliza o texto, dissecando-o na tentativa de identificar os vestígios do literário, no tempo e no espaço.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Fundamental (PCNs, 1998, p. 26), consideram que o texto literário “[...] constitui uma forma peculiar de representação e estilo em que predominam a força criativa da imaginação e a intenção estética”. Por essa ótica, há que se compreender que a relação entre a realidade e o texto literário permite a construção de elos entre leitor e obra.

São essas relações que norteiam a poeticidade expressa por tal. Assim, para além de qualquer motivação exterior, há uma demanda interna que está ligada às necessidades existenciais desse público. Para tanto, o leitor se dispõe dessa reciprocidade com a obra, a fim de se encontrar ou se reafirmar em meio social.

Sendo assim, para o leitor construir para si uma maturidade capaz de se identificar e se sustentar pelo próprio gosto e não manipulado por uma tendência, a escola tem grande participação em ensiná-lo a ler e a gostar de literatura. Porém, o que se tem visto na realidade, é que grande parte dos leitores aprendem sobre o que devem dizer em relação a determinados livros e autores de renome, independentemente de seu verdadeiro gosto pessoal.

Em geral, os leitores (alunos do Ensino Básico) são direcionados a repetir os significados já incorporados e consolidados pelo mediador, ou mesmo, pelo material didático que se utiliza na instituição.

Assim sendo, na maioria dos casos, pelo conceito formal escolar, compreender um texto é reproduzir uma ideia, na tentativa de se aproximar daquilo que o professor e/ou livro didático dá como certo e não gerar ou criar novas possibilidades de significação para os textos. Dessa feita, ao invés de um processo aberto e partilhado, temos pela frente um mecanismo restritivo, convergente e em total desacordo com a natureza do ato de ler. (ZILBERMAN, 2015).

Por outro lado, o papel da obra literária transcende do mediador para seu intento, o próprio leitor. Para o teórico, o professor necessita alicerçar-se de diversos textos de determinados autores, remetendo ao leitor a determinados referenciais, “[...] dando origem a espaços discursivos específicos em sala de aula e/ou fora dela” (SILVA, 2009, p.64).

Considerando a necessidade de reflexão do professor, para com o que se leva ao aluno, o trabalho com o gênero de poema tem se evidenciado em uma ótima ferramenta de ensino de literatura, para a compreensão de como se constrói o processo literário e, por sua vez, tem sido um verdadeiro aliado na formação do leitor.

Em sala de aula, as maiores dificuldades em se trabalhar a leitura é oportunizar ao aluno diferentes condições de leituras, desde as indicadas até o que ele *realmente quer ler*. Os suportes em que os mediadores têm para trabalhar, como o livro didático, por exemplo, traz em sua estrutura textos literários fragmentados e/ou utilizados apenas como ‘pretexto’ para uma abordagem gramaticista, não proporcionando efeito de sentido para o ato de

ler, afastando-os, por consequência, ainda mais da leitura literária por prazer e pela busca de novas significações.

De fato, o professor como partícipe desse processo, precisa ter em mente que a literatura tem importância fundamental no âmbito formativo do aluno. Assim, atribuir à literatura o meio de ser fenômeno de criatividade, aprendizagem e prazer que representa o mundo e a vida por meio das palavras.

Regina Zilberman (2015) afirma que a leitura precisa assumir a significação literal quanto metafórico de maneira a envolver a comunidade na busca de se encontrar em sua identidade, comparando as manifestações da cultura transposta por meio efetivo da leitura. Desse modo, o ambiente formativo escolar agrega especial papel na formação o aluno leitor.

A escola deve, pois,valorizar as experiências leitoras de seu público, ampliando o horizonte de leitura e possibilitar o contato do aluno com diversas modalidades de escrita, principalmente, em se tratando de obras literárias.

Por esse viés, deve se levar em conta a preferência dos alunos com o fim de construir o gosto pelo ato de ler e que a leitura se constitua de prazer e significância para ele. Ao partir, portanto, da premissa de que o texto poético é um elemento de constituição do leitor, o ensino de literatura em sua manifestação artística permitirá ao leitor uma viagem pelo mundo das letras, despertando ao aluno asensibilidade e subjetividade da construção imagética do texto, quando este passa a observar a disposição gráfica das palavras, a construção metafórica, antagônica e dialógica constitutiva da composição literária do texto.

Nessa perspectiva, a fim de receber os alunos na era 'novo-normal', ou pelo menos no ensino híbrido a Escola, em Nova Xavantina tem em sua estrutura metodológica de ensino uma postura que pleiteia observância desse novo olhar para o aluno, que se utilizou e, ainda se utiliza de ferramentas eletrônicas como *smartphones*, para obter êxito em seu processo de aprendizagem.

E, com base nessa observância amplia-se o olhar para esse 'novo modo de se ver a educação', com essas ferramentas digitais cada vez mais associadas ao ensino. Abaixo se seguem uma rápida descrição do perfil socioeconômico da comunidade escolar, bem como as estratégias para que quando do retorno do ensino presencial o alunado possa ser agraciado por essas características, especialmente, no que se refere a pratica do ensino de leitura.

Perfil social e socioeconômico da comunidade escolar

Realizando uma pesquisa de caráter quantitativo e qualitativo por meio de questionários no ato da matrícula escolar, com questões abertas e fechadas, a Unidade de Ensino passou a conhecer o perfil socioeconômico e cultural da comunidade escolar.

Tendo a tabulação definida no Projeto Político Pedagógico (doravante PPP) da Unidade de Ensino, a Escola Estadual Cel. João N. de M. Mallet de Nova Xavantina-MT, verificou-se que a instituição atende alunos advindos da zona Rural e de vários bairros do Setor Nova Brasília, particularidade que se destaca pelo fato da cidade ser dividida em dois grandes setores margeados pelo Rio das Mortes, o Setor Nova Brasília e outro, denominado Setor Xavantina.

Pertinente à estrutura familiar, a partir dos dados, pôde se verificar que32% dos alunos moram com família constituída formalmente de pai e mãe, 36% moram somente com a mãe, 22% moram com o pai, 7% moram com tios e 3% com os avós.

Essa heterogeneidade quanto aos tipos de famílias, tem influenciado diretamente na relação da comunidade escolar, uma vez que na grande maioria das famílias entrevistadas, tanto o pai quanto a mãe tem o dever de contribuir para a renda familiar e para ajudar no orçamento, bem como no contato dos alunos para com livros de leituras em suas mais variadas temáticas.

Consequentemente, os pais e/ou responsáveis pouco podem participar da vida escolar dos filhos. No que se referem aos alunos, 21% deles tem que trabalhar para completar a renda familiar. Constatou-se, ainda que, 70% das famílias têm uma baixa renda, que gira em menos dois salários mínimos.

Nessa época pandêmica, correspondendo os anos letivos de 2020 e 2021, percebeu-se que mais de 90% das famílias tiveram sua renda comprometida e necessitaram de algum tipo de ajuda governamental para as necessidades básicas de alimentação e higiene pessoal.

Como estratégia da busca ativa dos alunos, e seguindo a legislação vigente no estado de Mato Grosso, a Unidade de ensino ofereceu a cada bimestre, kits de alimentação a 100% dos alunos frequentes, o que ajudou muitos chefes de famílias a manterem seus filhos na escola.

Nesses cenários, dos familiares em efetiva atividade salarial, 36% dos responsáveis se apresentam como autônomos, ou empregados domésticos, 44% trabalham na iniciativa privada, 13% nos serviços públicos, 7% traba-

lham em fazendas (grupo que necessitou maior amparo pela falta ou o pouco acesso às tecnologias e mídias digitais).

Algumas famílias citaram existir outras fontes de renda, tais como: pensões, aposentadorias, programa assistencial do governo federal e estadual, aluguéis de imóveis e o seguro-desemprego. Aproximadamente 14% dos alunos têm bolsa família.

Em se tratando, do grau de instrução dos pais, constatou-se que 49% dos responsáveis dos alunos estudaram no máximo até o 9º ano, 40% concluíram o Ensino Médio e11% fizeram faculdade. Resultados que destoam da realidade que se percebe em relação ao incentivo a prática de leitura e ao valor do ensino formal para com os filhos, dada a pouca participação dos responsáveis em eventos pedagógicos, assembléias e conselhos de classe.

O retrato situacional da comunidade escolar, no que se refere aos pais e alunos quanto à renda e escolaridade é imprescindível para organização de projetos de desenvolvimento educacional e de busca ativa para com a efetiva participação desses no ambiente escolar.

A partir desse diagnóstico da comunidade escolar, percebem-se pelo menos dois fatores que estão ligados ao pouco estimulo à leitura fora do ambiente escolar: primeiro, a composição das famílias serem de baixa renda faz com que o foco da família seja a luta árdua para o sustento e sobrevivência; e em segundo, a logística da região interiorana que não favorece a chegada de livros com preços acessíveis, necessitando da interlocução de vendas em mídias sociais e especializados, o que causa desânimo e frustração a muitos membros da comunidade.

O ensino durante a pandemia: desafios, frustrações e conquistas

O ano civil de 2020 começou e, pela rede televisa e de mídias sociais ouviu-se falar de uma *epidemia*, um vírus mortal. Vídeos de pessoas caindo nas ruas, se contorcendo, outras agonizando sem ar se misturavam entre fatos e *fakes*, e o ritmo escolar seguia seu curso, finalizando um ano letivo de 2019, marcado por uma paralisação geral em Mato Grosso que forçou o ano letivo de 2019 se estender até meados de 25 de fevereiro de 2020.

Ao passo que os educadores desfrutavam de um raro descanso previsto em lei, e já planejando seu retorno para o dia 23 de março de 2020, eis

que o vírus, ainda que para alguns como uma *gripezinha*[33] *ganhava força por entre o mundo e a Organização Mundial da Saúde*[34] *(OMS) faz a declaração que estávamos em pandemia. O Vírus percorria o mundo inteiro e, assim, o Brasil estava em rota de colisão. Fato consumado por mais de meio milhão de mortes nessa guerra mortal*[35].

Assim, o que se poderia fazer? Quarentena? Isolamento, distanciamento social, álcool em gel, luvas e máscaras. Palavras que afluíram ao vocabulário da vizinhança, das redes sociais e dos noticiários. O Corona Vírus estava presente.

Normativas, Resoluções e muitas discussões. Apostilas? Aulas em plataformas? Uso de grupo de WhatsApp? Dúvidas e mais dúvidas. Então, a partir da inclusão dos alunos em plataforma *Teams* disponibilizada pela Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso para utilização durante o ano letivo de 2020. Mas, o que era essa plataforma? Como funcionava?

Segundo o programa de estudos a distância da Universidade Federal de Uberlândia (UFB, 2021) o *Teams* trata-se de software da Microsoft desenvolvido para a colaboração de equipes. Apesar de no início não ser pensado como ferramenta educacional funciona muito bem como um "[...] hub digital entre professores, alunos e coordenações de curso e direção da Unidade Acadêmica".

Diante das informações, tratativas, e resoluções, a retomada gradual das atividades educacionais presenciais no Estado de Mato Grosso, ante ao contexto da pandemia de COVID-19, considerando a garantia da biossegurança, continuidade de aprendizagem e o plano de contingenciamento da Secretaria de Estado de Educação são destacados na Nota Técnica conjunta com a Secretaria de Estado de Saúde Nº 002/2020/SEDUC/SES/MT[36], que contempla as "[...] recomendações sanitárias para o retorno presencial das atividades dos estabelecimentos de ensino no estado de Mato Grosso", com base técnica nos critérios de taxa de contágio e taxa de ocupação de leitos de Unidade de Tratamento Intensivo (UTI).

33 - Planalto chama Corona vírus de gripezinha. "Não vai me matar" - Congresso em Foco (https://congressoemfoco.uol.com.br/) Acesso em 25/10/2021).

34 - Organização Mundial de Saúde declara pandemia do novo Corona vírus - Notícia - UNA-SUS (www.unasus.gov.br acesso em 20/10/2021)..

35 - Brasil atinge marca trágica de 500 mil mortes pela Covid | Jornal Nacional | G1 (www.globo.com, acesso em 20/10/2021).

36 - http://www3.seduc.mt.gov.br/documents/8125245/0/Nota+T%C3%A9cnica+Conjunta+-SES-SEDUC-MT+002-2021/765c658d-0972-bb74-a0dc-0e0c63a4236e?versio(Acesso em 20/06/2022)

O referido documento orienta sobre as medidas institucionais a serem adotadas nos estabelecimentos de ensino básico (Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Médio) e Superior, quanto ao retorno das atividades laborais em sala de aula.

As resolutivas transcritas em papéis, no entanto, nem sempre acompanham a realidade absoluta e vivida em cada cidade, especialmente nos pequenos municípios interioranos. Por estar em uma pequena cidade, a Escola 'Mallet', apesar ser considerada de grande porte, pela quantidade de alunos, não possui uma assistência médica, disposta pelo Sistema Único de Saúde (SUS) na cidade que contemple o plano de biossegurança capaz de dar certa medida de tranquilidade para os munícipes e salientada na normatização já mencionada. Instalava-se, pois, mais uma problemática!

Segundo a Secretaria Municipal de Saúde (2020) o hospital municipal, apesar dos esforços para atender a clientela, pelo fato de não possuir UTI, não conseguiria suprir as necessidades dos munícipes havendo, pois, a necessidade de encaminhar vítimas de COVID -19 para as regiões vizinhas como em Água Boa, Barra do Garças, Primavera do Leste ou mesmo à capital do Estado de MT, Cuiabá, fato que sempre alavancava a cidade com o fator de risco, pois a demanda sempre será maior que a procura.

Para exemplificar, o boletim datado de dois de agosto de 2021[37], quando feito à observação, já se apresentava 61 mortos e mais de três mil casos de contaminados, o que para um município com menos de 20 mil habitantes já era assustador. Considerando o número de óbitos, observa-se uma crescente atemorizante entre 2020 para 2021, mais que dobrando o número de óbitos.

Diante desse quadro, em 2021, continuaram-se as aulas em sistema remoto, com a tentativa de outro aplicativo mais comum e mais acessível, o *Google meet*[38]. E, como avanço, (*há profissionais que discordam*), foram descontinuados os grupos de WhatsApp por turma, para que de fato o aluno que tivesse acesso à internet pudesse participar da plataforma que possibilitaria uma maior interação entre a classe de forma geral.

Para os alunos sem acesso algum a internet, e seguindo as normas rígidas de distanciamento, foram ofertadas apostilas e plantões presenciais para 'tira dúvidas'. O empenho dos docentes foi evidente. Horas a fio dadas

37 - Boletim Covid 19 em Nova Xavantina-MT 02/08/2021-Site Alô Xavantina (www.aloxavantina.com.br. Aceso em 20/10/2021)

38 - O Google Meet é para chamadas e reuniões de grupo. O Google descreve o Meet como "uma experiência de videoconferência com um objetivo: facilitar a participação em reuniões." (Como usar a videoconferência do Google Meet | Google Meet. In: https://www.linknacional.com.br/blog/google-meet-o-que-e-como-funciona-como-baixar-quanto-custa. Acesso em 20/10/2021)

ao emprego desse novo formato que visava além de concluir o ano letivo de 2021, oportunizar que o aluno tivesse direto às 800 horas de curso estabelecidas pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) nº 9.394 de 1996.

Desafios, medos e muitas discussões. Retorno das aulas presenciais. Decreta, "*desdecreta*" e, assim se seguiram com a expectativa do retorno para agosto de 2021. Não se sabia, porém, o que esperar nem como lidar com esse retorno presencial.

Destarte, ainda com as inquietações que dominaram o cenário, é hora de meditar no que de positivo, se é que se pode dizer, as aulas não presenciais trouxeram. Trabalho? Muito. Reciclagem? Não! O docente não é uma máquina.

Ressalta-se a importância da formação e inserção em um mundo digital, ou de uma geração 'digital' (alunos) que já se fazia presente, mas a geração 'imigrante' (profissionais da educação, pais e autoridades) não aceitava. Pois com esta última estava o poder de dizer sim ou não para o efetivo uso tecnológico na escola. (PRENSKY, 2001)

Nesse viés, Borba (2001, p.46) indica que os seres humanos são constituídos "[...] por técnicas que estendem e modifica seu raciocínio". Nesse sentido há que se compreender a necessidade de mudança em ver a forma como os alunos percebem o conhecimento e sua produção. E o mundo digital agora faz parte preponderante para a interação e execução do sistema educacional.

Desde 2020, os alunos que estudam via internet, por meio de plataforma, convivem entre si, buscando seguir normas de convivência que foram definidas juntamente com o grupo de alunos, para que o ambiente seja harmônico, respeitoso e seguro entre todos, especialmente porque a velocidade em que as informações hoje são obtidas de um modo geral fez com que a escola se adaptasse aos novos tempos, utilizando-se das mídias, plataformas e recursos digitais para divulgação de dados e informes gerais.

Diante da dinamicidade do ensino em tempo de pandemia, o entendimento de que uma escola não se faz sozinha é aplicado na Instituição que ao longo dos anos tem firmado parcerias com órgãos que oferecem serviços como, por exemplo, Secretaria Municipal de Saúde e de Educação, Conselho Tutelar, Centro de Referência da Assistência Social (CRAS) e Centro de Atenção Psicossocial (CAPS).

Os pais também passaram a ser bem mais orientados a procurarem esses serviços quando da necessidade específica de cada aluno em relação

às dificuldades de aprendizagem, entre outras. Também são desenvolvidas atividades em parceria com a Secretaria de Saúde como campanha contra a dengue, contra a raiva, datas importantes como Outubro Rosa e Novembro Azul, bem como campanha de vacinação etc.

A escola também conta com parcerias com outras instituições como, por exemplo, Universidade Estadual de Mato Grosso (UNEMAT), Universidade Paulista (UNIP), Universidade Aberta do Brasil (UAB), por meio de programas de estágio e interação formativa, Segurança Pública, em parceria com a Polícia Militar e Ministério Público, ministrando palestras para a comunidade escolar. Há também a participação de empresas locais por meio de doações de recursos financeiros para a realização de alguns eventos pedagógicos.

Diante da certeza de que a utilização dos mecanismos digitais trouxe à tona, rememoram-se velhos problemas, como a falta de laboratório de informática, ou quando se tem, as máquinas são sucateadas. A internet que não suporta o uso coletivo dentre tantas outras situações nesse ‘novo normal’. Segundo o PPP da *Escola João Mallet*2021:

> A escola possui um laboratório de informática que hoje está integrado à biblioteca através do Projeto biblioteca Integradora. Esse Projeto foi autorizado no mês de março de 2019, *mas ainda não está em funcionamento, pois ainda não foram feitas as instalações elétricas. (...) Atendendo a legislação vigente esse espaço (laboratório) foi descaracterizado como espaço único, com a presença de um técnico administrativo, e somado ao espaço da biblioteca escolar***.** O espaço da biblioteca, precisa ser melhor arejado, por ter poucas janelas dificulta a entrada da luz e ventilação natural, a luminosidade é somente artificial. (...). Esse Projeto foi autorizado no mês de março de 2019, *mas ainda não está em funcionamento, pois não foram feitas as instalações elétricas e rede de Internet por falta de recursos financeiros*. Vale ressaltar quecom o número de alunos por salas e a quantidade de computadores que são 21, (porém, nem todos em bom funcionamento) não é possível atender ao público vigente, de modo que muitas vezes fica mais de um aluno em cada computador. (PPP; 2021, grifo nosso)

Retornando as aulas presenciais, com a certeza de que a inserção do mundo digital já é uma verdade, é com certeza preocupante. Pois hoje cada professor usa sua máquina, sua internet e quanto aos alunos ocorre o mesmo. Vale a reflexão: regredir ao tempo exclusivo do quadro negro? É pre-

ciso pensar na interação digital, mas propiciar a possibilidade para que os partícipes possam se inserir, caso contrário, seria um retrocesso.

Educação básica: "o novo normal"

A Educação Básica deve promover a formação e o desenvolvimento humano global dos alunos, para que sejam capazes de construir uma sociedade mais justa, ética, democrática, responsável, inclusiva, sustentável e solidária. Isso significa orientar-se por uma concepção de Educação Integral, não se referindo ao tempo de permanência do estudante no espaço escolar ou a uma determinada modalidade de escola, e sim, no indicativo da promoção do desenvolvimento de crianças e jovens em todas as suas dimensões: intelectual, física, emocional, social e cultural.

Esse direcionamento, portanto, implica que, além dos aspectos acadêmicos, precisamos expandir a capacidade dos alunos de lidar com seu corpo e bem-estar, suas emoções e relações, sua atuação profissional e cidadã, bem como sua identidade e repertório cultural.

Nesse sentido, o cenário de pandemia trouxe mudanças significativas para o mundo. É fácil perceber que não voltaremos ao que éramos antes, pois *o novo normal* será uma realidade diferente daquela com a qual estávamos acostumados.

No que tange à educação, tem sido necessário se adaptar ao mundo digital nas escolas e a utilizar metodologias de ensino mais usuais pelo aluno e pela era pandêmica, que em consequência tem melhor efeito positivo para o receptor /aluno, como o ensino híbrido, que permite assistência presencial concomitante à remota. E, nesse cenário de profunda transformação, a educação também exige um novo educador.

Para poder continuar cumprindo com a sua missão de mediar e facilitar a aprendizagem dos estudantes, os profissionais de educação têm a nítida certeza de que se renovar é preciso, e se inserir aos suportes digitais de leitura interativa é imprescindível para que possam suprir a necessidade e o desejo do leitor para com os 'novos tempos'.

As formas de lecionar precisam ser revistas à luz de todas essas mudanças, incluindo maneiras de envolver e propiciar o desenvolvimento dos alunos por meio de um planejamento pedagógico compatível com a nossa realidade atual e que lhes ajude a serem ainda mais protagonistas em seu processo de aprendizagem.

Desta feita, é necessário que os profissionais busquem a melhor compreensão a respeito das principais competências e habilidades que devem ser desenvolvidas pelo novo educador para colaborar com a construção de uma escola ressignificada nesse momento marcado por transições. Compreendendo os anseios dos leitores e fortalecendo o valor da leitura no ambiente escolar e, por conseguinte, minimizar a falta de incentivos a leituras adicionais no âmbito familiar.

Considerações finais

Diante do exposto, quando nos referimos ao **'novo normal' na educação, há que se pensar em um 'um *novo educador'*, no sentido em que se deve olhar para seu papel na educação.**

Quando se pensava no futuro, o imaginário intuitivo associava a uma realidade com carros voadores, robôs programados para nos ajudar nas tarefas de casa, viagens no tempo e diversos outros apetrechos tecnológicos. Mas, 'um inimigo' chegou antes de tudo isso e desestabilizou a rotina com a qual se estavam acostumados e fez com que precisassem mudar a realidade.

Isso fez com que a escola necessitasse se transformar em pouquíssimo tempo. Os meios digitais que já estavam reagindo ao comportamento da sociedade, como não poderia ser diferente, também passaram a ser fator preponderante na educação formal.

Antes mesmo do início da pandemia em 2020, muito já se discutia sobre o conceito tradicional de aprendizagem, no qual, muitas vezes, o aluno recebia o conteúdo de forma passiva e até descontextualizada. No entanto, grande parte das ações decididas passavam a ficar engavetas pela falta de estrutura escolar, preparo emocional dos profissionais e pouca aceitação dos alunos, que viam como regras excessivas essas práticas.

Não há mais, entretanto, como resistir às metodologias ativas e às tecnologia na educação, afinal, por meio delas foi possível que os estudantes continuassem aprendendo e mantendo seu envolvimento escolar durante o isolamento social.

Outra discussão se pauta em questionar se a educação tornou-se mais conectada e, isso seguirá relevante no período pós-pandemia. O aluno, impulsionado pelas ferramentas digitais e pelo desejo de novidades, está muito mais interessado no modelo ativo, no qual tem mais autonomia para construir uma aprendizagem efetivamente transformadora e experiencial.

Diante disso precisa se observar as h**abilidades e competências que o novo educador deve aperfeiçoar.** Nesse momento de profunda transformação, o novo educador deve atuar como peça central para permitir que o aluno se adapte de forma a acompanhar toda a dinamicidade pós-pandemia.

Agir com coerência, envolver o estudante, adaptar as práticas pedagógicas e proporcionar experiências educacionais relevantes são algumas atividades essenciais para reduzir todas as eventuais lacunas no aprendizado que possam ter se originado com a pandemia.

Considerando que os desafios da educação mudaram e que a cada dia se torna mais importante captar a atenção e um interesse genuíno dos estudantes e tornar os conteúdos mais atrativos e contextualizados com a realidade do mundo moderno, a capacitação do novo educador não deve se restringir a habilidades técnicas e à atualização perante as normas e novos currículos, especialmente nesses tempos desafiadores nos quais o equilíbrio emocional de todos está sendo tão requerido.

Com isso, torna-se cada vez mais relevante que o profissional da educação busque também desenvolver competências sócio emocional_e afetivas, bem como o constante alinhamento com os aspectos vivenciados com a sociedade atual.

O educador do 'novo normal' deve ser capaz de incentivar não apenas a especialização formal, como também a flexibilidade humana, para que o aluno se compreenda diante de um mundo modificando o tempo todo. É necessário, portanto, desenvolver no aluno a capacidade de se adaptar constantemente. Além disso, o Mediador precisa ser capaz de aplicar uma educação livre, rompendo com o tradicionalismo educacional e favorecendo o desenvolvimento da resiliência, da organização e da autonomia do aluno.

O *novo normal* despertou, e continua a despertar no educador a necessidade de encontrar maneiras alternativas ao convencional quadro negro para ensinar. Isso requer criatividade, afinal, é preciso pensar em novos métodos didáticos que funcionem frente às adversidades e fortaleça, em especial, o desejo e o apreço pela leitura literária.

Referências

SEDUC-MT. *BNCC em Mato Grosso - Documento de Referência Curricular para Mato Grosso* (DOCUMENTO REFERÊNCIA CURRICULAR MT (www.cefaprocaceres.com.br) Acesso em 01 julho. 2021

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais da Educação PCNs/ Ensino Fundamental*. MEC/SEF, 1998.

BORBA, Marcelo de Carvalho; PENTEADO, Miriam Godoy. *Informática e Educação Matemática.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

COCCO, Marta Helena. *Domicílio.* 1ª Ed. Gesto: Tangará da Serra, 2021.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil:* Teoria, Análise, Didática. São Paulo: Moderna, 2000.

Covid-19 - Prefeitura de Nova Xavantina - MT. (Acesso em 20de julho de 2021)

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *História da Literatura de Mato Grosso: Século XX*. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

O que e Microsoft Teams. UFU: 2021. disponível em https://www.ead.ufu.br *Acesso em 20/10/2021.*

PRENSKY, Marc. *Nativos Digitais, Imigrantes Digitais*. Disponível em:Marc Prensky (wordpress.com) Acesso em 01 ago. 2011 (texto publicado na sua primeira versão em 2001).

Projeto Político Pedagógico/ PPP. Escola João Mallet. Disponível em: SEDUC - MT: 2021 /Sigueduca. Acesso em, 2 de julho de 2021.

SILVA, Ezequiel Theodoro. *O professor leitor.* IN: SANTOS, Fabiano; MARQUES NETO, José Castilho; RÕSING, Tânia Mariza Kuchenbecker. *Mediação de leitura: discussões e alternativas para a formação de leitores.* São Paulo: Global, 2009. p. 23-36.

ZILBERMAN, Regina. *Sim, a Literatura Educa*. In: Regina Zilberman, Ezequiel Theodoro Silva. *Literatura e Pedagogia: Ponto e Contraponto.* 2ª Ed. São Paulo: Global, 2015.